

UN PROTAGONISTA DE LA « COMMEDIA DELL' ARTE »

ENCICLOPEDIA LITERARIA ILUSTRADA
publicada bajo la direccion de CHARLES SIMOND, Laureado por la Academia francesa

ANTOLOGÍA
DE LAS
Obras maestras de todas las épocas y de todos los paises
(Prosistas y Poetas)

EL
TEATRO ITALIANO

por

GUILLERMO APOLLINAIRE

Prefacio de UGO CAPPONI
Profesor de Literatura Italiana

con un estudio sobre
EL TEATRO ITALIANO EN FRANCIA
por CHARLES SIMOND
Traducción de M. García de la Rueda

44 *Grabados y Retratos*



SOCIEDAD DE EDICIONES
LOUIS - MICHAUD
168, boulevard St-Germain, 168
PARIS

PRÓLOGO

El teatro italiano apenas es conocido en Francia. Recientemente se han traducido, representado y aplaudido obras de Giacosa, de d'Annunzio, de Sem Benelli, de Rovetta, de Braco; pero estos autores no representan más que el movimiento dramático de la Italia contemporánea. Del pasado no se conoce nada, ó, en todo caso, muy poco; porque nadie se ha ocupado de él, salvo en algunos artículos de revista, en los diccionarios, y en los extractos de los manuales escolares. Y, sin embargo, el pasado del teatro italiano fué verdaderamente glorioso, y quienes contribuyeron á su esplendor merecen un poco de interés y de admiración.

Es un hecho digno de notarse, que los mismos italianos no poseen una historia completa de su teatro, porque la obra de Salricoli, de la que no existe más que la primera parte, apenas si es otra cosa que una bibliografía. Los historiadores literarios como de Sanctis, los críticos como Luigi de Morandi, no se han tomado el trabajo de estudiar en un volumen aparte tal aspecto de la literatura y ninguna colección, excepto la de Gubernatis, que, á pesar de su exuberancia es demasiado sumaria, nos ha hecho conocer las páginas de los autores clásicos.

Llevar á cabo esa labor no era empresa fácil, puesto que requería, además de una profunda erudición, un gusto depurado capaz de apreciar las múltiples bellezas por tan diferentes siglos desparramadas; pero Guillermo Apollinaire ha sabido darle cima tan acabadamente, que tengo la seguridad de que este libro prestará grandes servicios á los aficionados á esta clase de estudios. En él ha puesto su autor una serenidad de juicio exenta de toda tendencia doctrinaria; un ordenamiento claro, un estilo sugestivo; la división por épocas, está bien establecida; las obras, sin olvidar de propósito ninguna, juzgadas con exactitud; las biografías son á la par precisas y sucintas; los trozos, esco-

gidos con gran discernimiento; la bibliografia, tan indispensable para cuantos deseen más amplios conocimientos en la materia, seleccionada entre las mejores fuentes de información, y, finalmente, la abundante içonografia presta un agradable sabor al conjunto. Pero el verdadero mérito de esta *Enciclopedia literaria,* que con tanto cariño dirige M. Carlos Simond, y cuyos ensayos de literatura comparada recomiendo muy sinceramente, — ya Sœthe los juzgaba indispensables (Eine jede Literatur ennuyirt sich in sich selbst) — es su originalidad, gracias á la cual ha sido posible llevar hasta el gran público el conocimiento de las producciones más interesantes de todos los países. Metódica sin pedanteria, sin digresiones ociosas, fundada sobre una excelente documentación, esta *Enciclopedia* tiene por norma de conducta el atenerse exclusivamente á los hechos, excluyendo toda disquisición abstracta. Guillermo Apollinaire ha se ceñido á este programa, logrando ser el primero que ha resuelto un problema que preocupaba vivamente á todos los intelectuales italianos. Le felicito sinceramente.

UGO CAPPONI,
Profesor de literatura italiana.
Lis. Doc. Nápoles Junio 1910.

EL

TEATRO ITALIANO EN FRANCIA (1)

LA aparición de la comedia italiana en Francia no se remonta más allá del reinado de Carlos IX; pero ya en tiempos de Francisco I y de Enrique II, algunos comediantes venidos de Italia para divertir al rey, á la corte y al pueblo de París, dieron varias representaciones con éxito lisonjero. El parlamento, sin embargo, no vió con agrado tales fiestas, y por un decreto de 1571, *prohibió la residencia de sus intérpretes y les obligó á marcharse de París.*

Estos comediantes habían dado algunas representaciones en Lyon, durante la estancia de Enrique II y de Catalina de Médicis en aquella cuidad. Era entonces Lyon el centro de la banca y del comercio con Italia, y los negociantes lioneses habían hecho de estos espectáculos á modo de esparcimiento para sus espíritus cansados. Cuando estas compañías, formadas por nueve ó diez personas, fueron llamadas por el duque de Novers para dar más brillantez á las fiestas de su matrimonio con Enriqueta de Cleves, la Commedia dell' arte, *que formaba todo su repertorio, estaba ya en boga en Italia, pero no así en Francia, donde tal género de obras no se conocía sino de referencias. No es extraño, pues, que el Parlamento pusiera obstáculos á su representación. Los magistrados calificaban de farsas, las improvisaciones de los actores y no andaban muy lejos de compararlas á juegos de juglares y bufones. Los actores, bajo la dirección de Alberto Ganassa, protestaron contra aquella resolución, y obtuvieron un segundo decreto menos severo, por el cual se les reconocía el derecho de representar públicamente « tragedias y comedias » y á favor del cual se les concedieron cartas — patentes que no bastaron para ponerles al abrigo de las prohibiciones. Volvieron sin embargo, en* 1572, *esta vez dirigidos por Soldini Fiorentino y por Antonio María. Una de las cosas que más contribuían á conquistarles el favor del público, era la mímica*

(1) BIBLIOGRAFIA. — ARMAND BASCHET, *les Comediens Italiens.* — ARTHUR POUGIN, *la Comédie italienne.* — GUERARDY, *le Théâtre italien en France.* — MAGUIN, *Histoire du Théâtre français.* — PARFAIT *Histoire du Théâtre français.*

con que acompañaban sus recitados. En esta época representaron en el Louvre, y obtuvieron buenas ganancias. Alberto Ganassa, principalmente, se hizo aplaudir. Era un bergamasco muy flexible, muy gracioso; tenía la réplica viva, y mezclaba graciosamente á su dialecto palabras del argot español. Hacía el papel de segundo Zanni, variante del de Arlequín, y fué tan gran actor, que Vanquelin de la Fresnaye le cita en su Arte poética, *lo que prueba su popularidad. Poco tiempo después de su llegada á Francia, Ganassa pasó á España, donde residió muchos años y logró reunir una fortuna. Pero el camino para los italianos estaba trazado, y no tardaron en reaparecer en la escena parisiense con una compañía de más renombre, mejor organizada y con un repertorio más completo.*

Enrique III, que de paso por Venecia había tenido ocasión de ver á los Comici Gelosi *quiso escucharlos en París á su advenimiento al trono. La compañía de los* Gelosi *estaba compuesta de los mejores actores italianos de la época, y contaba entre ellos á Simón de Bolonia, que sobresalía en el papel de Arlequín; a Giulio Pasquali, que no tenía rival interpretando el Magnífico, y la señora Vittoria, la perla incomparable, la* divina, *el hada del amor,* maya d'amore, *que según un autor de la época, arrebataba el alma de los espectadores. Los* Gelosi *llegaron á Blois, pero no sin accidentes. En los alrededores de la ciudad fueron hechos prisioneros por los hugonotes, que los obligaron á pagar rescate, y fué necesario la intervención del rey para librarlos de este mal paso. En Blois permanecieron hasta que se dió por terminada la reunión de los Estados Generales, y en esa fecha vinieron á París, donde se les concedió el privilegio de los Hermanos de la Pasión. Hicieron su* debut *en el teatro Borbón, y el éxito que obtuvieron fué muy grande. Pero el Parlamento volvía á salirles severamente al paso, acusándoles de no enseñar á la juventud otra cosa que la licencia, y de que un teatro era una escuela de picardía y de adulterio. Contra esta acusación se defendieron exhibiendo sus permisos, pero éstos para ser valederos, debían recibir la aprobación de los consejeros, que no quisieron sancionarlos. Sin embargo, el rey hizo prevalecer su voluntad. En 1577, después de una excursión á Inglaterra, los* Gelosi *volvieron á Venecia. Y es probable que algunos actores se separaron de esta compañía, y se transportaron á Nerac, donde residía el rey de Navarra,*

porque en Diciembre de 1578, cuando Catalina de Médicis fué á reunirse con su esposo, permaneciendo con él hasta 1579, el rey la ofreció muy frecuentemente representaciones de sus comediantes italianos.

Durante este tiempo, otra compañía había reemplazado en París á los Gelosi. *Los Hermanos Perfect, en su obra desgraciadamente imperfecta, señalaron la presencia de algunos de estos artistas nómadas en París; pero sin arrestos suficientes para correr los riegos que en medio de las convulciones de la Liga les amenazaban.*

Los comediantes italianos no reaparecen libremente en Francia hasta 1598, después de la entrada de Enrique IV en la villa, que había conquistado al precio de una misa. Entonces, no pudiendo hacerlo en otra parte, representaron en el hotel de Borgoña y el casamien del rey con María de Médicis les brindó ocasión para alcanzar un éxito. Tuvieron por espectadores á los comediantes franceses, sobre los cuales dominaban por la composición misma de su repertorio, ya que las obras francesas de Hardy, de Monstreaux y de Scevola de Santa Marta, aunque mejor hechas, debían gustar menos por estar tomadas del Nuevo Testamento la mayoría de sus asuntos. En 1603, una compañía llamada por el rey y la reina, y anunciada bajo la fe de su renombre en Italia, vino á reforzar la Comedia Italiana. Las dos figuras principales de esa compañía eran Francisco Andreini, y su mujer Isabella. Francisco era Toscano y había sido protagonista de aventuras extraordinarias. Preso por los turcos, reducido á la esclavitud, libertado enseguida, se aficionó á la profesión y se hizo director de una compañía. Su casamiento con Isabella de Padua, que había comenzado su carrera con los Gelosi *le fortaleció en su resolución. Creó un gran número de personajes de carácter: el doctor Siciliano, el Nigromante y el Pastor. Era un espíritu culto, y escribió muchas* commedie dell' Arte. *Tuvo siete hijos, de ellos cuatro varones, y uno de éstos fué el celebre Lelio, que se distinguió en el reinado de Luis XIII. Isabella, que murió joven, no tenía menos talento que su marido y de ella nos quedan poesías dedicadas á todas las personas ilustres de Francia. También compuso algunas obras que luego representaba, reservándose casi siempre el papel de heroína. Los comediantes italianos eran los favoritos de Enrique IV, que gustaba mucho de sus bufonadas y de sus chistes de sal gruesa. Las fanfarronadas del Capitán Spa-*

rente del Valle del Infierno, le divertían mucho y le hacían reir á mandíbula batiente. Colmó á Isabella de honores, y sintió mucho su muerte, acaecida en Lyon el 4 *de Junio de* 1604. *Como último homenaje, quiso el rey que los señores de la cuidad asistieran á sus funerales, á los que, cosa inusitada, la Iglesia prestó su concurso, é hizo acuñar una medalla en la que se grabaron el nombre y apellido de la ilustre comedianta con las palabras* : Æterna fama. *Esta muerte tuvo consecuencias fatales para la compañía, que se disolvió. Andreini abandonó la carrera dramática, y de los restos de la compañía se formó una nueva bajo los auspicios del duque de Mantua. Esta compañía vino á París, en el reinado de Luis XIII, dirigida por Nicolo Barbieri, y fué acogida con favor por el rey. En* 1645, *una compañía italiana se instaló en el Pequeño Borbón. Estaba dirigida por Bianchi, y contaba con un actor famoso, Fiorelli, que popularizó el tipo de Scaramuche. Interpretaban, alternativamente, ópera y comedia, y estrenó muchas obras que obtuvieron un éxito enorme, entre otras la* Finta Pazza *(la hija fingida) que causó una verdadera revolución artística. Los desórdenes de la Fronda les indujeron á dejar París, pero volvieron en* 1659 *con nuevos actores. En* 1660, *compartieron la escena del Pequeño Borbón con Molière, que se dedicó á estudiar el teatro italiano. De manera que Fiorelli Scaramuche vino á ser el maestro de nuestro maestro. Luis XIV concedió una pensión de* 15.000 *libras á la compañía de Fiorelli, y el privilegio exclusivo de representar en el Hotel Borgoña. Con esto aumentó el número de sus representaciones, y dialogaron las obras mitad en italiano, mitad en francés.*

Esta innovación no dejó de suscitar incidentes con la comedia Francesa, que viendo con disgusto tales intromisiones en lo que consideraba sus dominios, recurrió en queja al rey. Cada uno se dispuso á defender su causa, y mientras los italianos nombraron para representarles á un mejor actor, Dominique, la Comedia encomendó tal misión á Barón, que á pesar de su elocuencia fué derrotado.

A partir de este momento, los italianos se creyeron con derecho á tener un repertorio francés y se dirigieron á Regnard y á Dufresny primero, y á otros autores de renombre como Palaprat y Houdard de la Motte después. Iban de tiempo en tiempo, cuando tuvieron la mala ocurrencia de dar la « Fausse Prude », en la que se reconoció Madame de Maintenón. El



PARTIDA DE LOS CÓMICOS ITALIANOS EN 1697 (*según Watteau*).

escándalo fué grande, y los italianos fueron expulsados. El jefe de la policía selló las puertas del Hotel Borgoña, y la compañía no representó más. Watteau aprovechó esta expulsión para una estampa famosa. El destierro duró hasta la Regencia. En esta época, el Regente se mostró piadoso, y concedió á los italianos la autorización para volver á París. Esta vez se instalaron en el palacio Real, y de nuevo obtuvieron grandes éxitos.

El protagonista de la compañía era Riccoboni, que tomó el nombre de Lelio. Sin embargo de la buena acogida, el género italiano cayó pronto en desgracia, en vista de lo cual, la compañía renunció á su repertorio nacional, y comenzó á ensayar obras francesas. Otro camino se abrió entonces ante los italianos : el de la Ópera Cómica. Gracias á Madame Favart, que aportó el brillante concurso de su gran talento, la compañía prosperó, la Ópera Cómica, que tenía un privilegio, protestó de igual manera que antes lo había hecho la Comedia Francesa, y mas afortunada que ésta, consiguió que cerrara su competidor. Ahora, que el vencido absorvió poco después al vencedor.

El teatro italiano se fué transformando y acabó siendo eminentemente lírico. Los mejores cantantes, hombres y mujeres, se unieron en esta empresa: Clairval, Laruette, Trial, Chenard, Mad. Trial, Mad. Dugazon, los hermanos Colombe. Los mejores autores se dejaron contratar, seducidos por brillantes ofrecimientos : Favart, Sedaine, Marmontel escribieron libretos, Gretry, Monseny les pusieron música, y resultó un repertorio encantador. La historia de la comedia italiana, propiamente dicha, es decir, la del Hotel Borgoña se prolonga hasta el 28 de Abril de 1783, fecha de la inauguración de la nueva Opera Cómica, á la que cedió su sitio.

Entre los autores que escribieron para la Comedia Italiana, en el siglo XVIII, no podemos olvidar á Goldoni, el Molière italiano, como le llaman sus compatriotas. Llegado á Francia en 1761 y agregado al teatro italiano, compuso para él obras italianas y francesas : la más notable de estas últimas es el Bourru bienfaisant, *que todavía hoy se representa.*

En el siglo XIX no tenemos teatros italianos en Francia; sólo algunos actores de mérito sobresaliente han dado algunas representaciones. Tal la Ristori, que disputó la celebridad á la Raquel.

CARLOS SIMOND.

CUADRO DEL TEATRO ITALIANO (1)

LAS INFLUENCIAS

MIENTRAS que la civilización de Grecia domina al mundo antiguo y cesa enseguida de desempeñar un papel preponderante en la historia de la cultura general; mientras que las grandes naciones modernas, y especialmente Francia, no manifestaron su genio sino después de la ruina del mundo antiguo, hubo un país que vió sucederse dos civilizaciones distintas, pero de primer orden las dos : esa nación fué Italia. Cada una de las citadas civilizaciones dió origen á un arte teatral; pero no nos detendremos en este lugar á discurrir sobre el teatro antiguo de Italia. Su estudio pertenece á la literatura latina.

Ni durante la antigüedad, ni después, ha producido Italia un conjunto de obras dramáticas, que pueda compararse al teatro griego, al teatro francés, al teatro inglés, al teatro español; ningún genio que pueda colocarse á la altura de Esquilo, de Sófocles, de Eurípedes, de Aristófanes, de Shakespeare, de Lope de Vega, de Calderón, de Corneille, de Molière, de Racine, y, sin embargo, la influencia de Italia sobre los teatros europeos ha sido considerable, y ello se debe, ante todo, al teatro de los actores italianos, que han sabido imponerle en todo tiempo sobre los otros.

Las compañías italianas recorrieron Europa en una época en que, salvo quizás España, el teatro era rudimentario. Sus actores, bien enseñados, representaban con un naturalismo del que es difícil dar idea las obras que improvisaban en cañamazos. La facilidad y la bufonería de sus diálogos, hicieron viva impresión en Francia, y el genio de Molière no dejó de sentir su influencia. Pero, como no se

(1) BIBLIOGRAFIA. — CARLO SALVOLI, *Bibliografia universal dei teatro dramático italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Venecia, 1903. — GINGUENÉ, *Histoire littéraire d'Italie*, París, 1811-1819. — EMMA LONGINOTTI-BACCINI, E. MANFREDO BACCINI, *La literatura italiana nella storia della cultura*, Florencia, 1906. — FRANCESCO FLAMINI, *Studi di storia litteraria italiana e straniera*, Liorna, 1895. — ERNESTO MASI, *Studi sulla storia del teatro Italiano*, Milán, 1902 — FORNACIARI, *Disegno storico della litteratura Italiana dall' origini ai nostri tempi*. — HENRI HAUVETTE, *Literature Italienne*, París, 1903. — LICCA GIOVANNI, *Profili storci della litteratura italiana*, Roma, 1905-1906.

trataba de obras escritas, puede decirse que no ha llegado hasta nosotros nada de este teatro oral.

Por el contrario, el teatro escrito, el teatro sabio de Italia, apenas influyó en el arte dramático extranjero, pero si es verdad que los italianos precedieron á los otros pueblos, bien pronto fueron superados en casi todos los dominios de la creación teatral.

Sin embargo, la mayor parte de los grandes maestros de la escena, son deudores á Italia de una parte muy importante de sus méritos. Los españoles y Shakespeare, deben á los cuentistas italianos bastantes asuntos. Corneille, al componer su Horace, *siguió de cerca el ejemplo del* Orazia *del Aretino, y Molière descubrió en la farsa italiana, el enredo y la vivacidad del diálogo.*

SIGLO XIII Y XIV (1)

LOS « TENSONES » Y LOS DIÁLOGOS FRANCISCANOS

Los origenes del teatro italiano son de una parte, los tensones *ó justas poéticas, imitadas de los poetas provenzales, y de otra, los diálogos franciscanos. Los* tensones *no eran otra cosa que ejercicios dialogados de retórica. Sin estar destinados á la representación, dieron sin duda alguna á los poetas franciscanos la idea de sus cánticos con personajes.*

Así se puede comprender el don seráfico con que San Francisco de Asís logró en Italia la resurrección de las Artes.

El Poverello, *esta figura de una brillante sencillez, murió el 4 de Octubre de 1226.* Sus Laudes del Sol, *en verso rimado, revelaron el sentimiento lírico, y la incomparable floración de discípulos que se marchitaron después de su muerte, comprendió, entre santos y artistas, cierto número de poetas de inspiración religiosa y popular.*

Mientras que los primeros maestros de la adorable plástica franciscana, Cimabue y Giotto, exaltaban su santo estigmatizado, y decoraban la basílica de Asís con los frescos más profundamente inspirados que se conocen, los herederos espirituales del hijo de Pietro Bernarduce Moriconi, se

(1) BIBLIOGRAFIA. — F. TORRAGA, *Il teatro Italiano dei Secoli XIII et XIV*, Milán, 1902. — FORNACIARI, *La litteratura Italiana nei primi quatro secoli*, Milán, 1901. — OZANAM, *Les poetes franciscains en Italie au XIIIe siècle.*



BALTASAR CASTIGLIONE

mezclaron al movimiento de los fragelantes que, á partir de 1660, *recorrían las ciudades, los pueblos y campos. Al mismo tiempo que ellos se disciplinaban en público, á la vez que exhortaban al pueblo á la penitencia, entonaban sus laudes ó cánticos, algo más líricos que las rapsodias profanas de los juglares. Ellos constituyeron, pues, los « Juglares de Dios » (Guillari di Dio).*

No ha conservado la historia los nombres de estos poetas místicos, cuyos himnos y diálogos, de una exaltación á

menudo admirable, merecían ser mejor conocidos. El umbrío fra Jacopone de Todi, es el más célebre, y acaso el más inspirado de estos cantores divinos. Este religioso es un poeta terrible, que no duda en atacar violentamente al mismo Papa, y sus diatribas hacen presentir al Dante.

Jacopone da Tadi compuso laudes *en diálogos que son verdaderos dramas. El asunto, ordiniamente religioso, está casi siempre sacado de los Evangelios, y, aparte su valor lírico y dramático, estos diálogos constituyen las primeras tentativas para formar en Italia el teatro en lengua vulgar.*

Los laudes *con personajes se recitaban al aire libre, y eran acompañados de un* decorado *rudimentario, más realista que exacto. Este fué el origen de la « sacra rappresentazioni » ó misterio florentino del siglo XV. Ciertamente, estos* laudes, *que se representaban en las plazas públicas, procedían de los dramas litúrgicos representados en latín en las Iglesias, los días de fiesta, pero los sombríos Juglares de Dios, y Jacopone de Todi, sobre todo, innovaron y se mantuvieron lejos de las ceremonias del culto. De esta manera pudieron salirse del tono general, que solamente parecía apropiado en los santuarios. Las escenas breves y potentes son tratadas con gran independencia y de una manera completamente popular. Los sentimientos se expresan con verdad diáfana, y, libre de trabas, vuela á las alturas.*

SIGLO XV

LAS « SACRA RAPPRESENTAZIONI » (1)

Los cánticos dramáticos de los franciscanos de la Umbría penetraron muy luego en la Italia central, dando origen á las « sacra rappresentazioni », en las cuales se mezclaban todos los elementos escénicos: la religión y la trivialidad; lo trágico y lo cómico; al desorden lírico, se juntaban los detalles grotescos; los toques más refinados aparecían alguna vez en las escenas donde dominaban los sentimientos populares. Estas composiciones teatrales, donde se agrandaba el arte de los Disciplinantes, tuvieron en Toscana un éxito extraordi-

(1) BIBLIOGRAFIA. — FORNACIARI, *La litteratura italiana nei primi quatro secoli*, Milán 1902. — LEFEBVRE SAINT-AGAN, *De Dante á l'Aretin* París, 1889. — ROSSI, *Il Quatrocento.*



A. F. GRAZZINI (a) LE LASCA

nario. El desarrollo de la esceno grafia ayudaba á la pompa de los espectáculos, y el pueblo, en cuyo obsequio se hacían todas estas cosas, se monstraba ávido de diversiones. Las cortas escenas de los Hermanos estaban sacadas de los Evangelios, y en la Sagrada Escritura, en las vidas de los santos, en las leyendas piadosas. encontraron sus argumentos los misterios toscanos. I mientras que en las plazas públicas los relatos caballerescos de los cantastorie *ó juglares profanos luchaban con los cánticos espirituales, sobre la escena no se producían más que obras de asunto religioso. Pero estas obras*

rápidas, sin desarrollo psicológico, sin apariencia dramática muchas veces, no contribuían, como los laudes dialogados, á la edificación. Las « sacra rappresentazioni » se celebraban en las fiestas de las cofradías, en los conventos. Muy á menudo eran interpretadas por muchachos y en ellas se mezclaba lo bufonesco. El decorado era sencillo, pero tan suntuoso como era posible. Se trataba ante todo de maravillar al pueblo y de divertirle (1).

Entre los autores de « Sacre rapprezentazioni » se puede mencionar á Feo Belcari (1410-1484) *al que se han atribuído misterios como el de la* Anunciación *y el de* Abraham é Isaac, *representado en* 1449. *Se cita también á Lorenzo de Médicis* (1448-1492) *que compuso la* Representación de San Juan y de San Pablo, *con trienta y dos personajes y música. Este misterio puede considerarse con el* Orfeo *de Policiano, como el balbuceo de un nuevo género dramático : la ópera ó melodrama, que debía aparecer en Italia cerca de un siglo más tarde. Policiano fué el renovador de las letras italianas en el siglo XV. Su Orfeo conserva la forma de las* « rappresentazioni », *pero es la primera obra escrita en lengua vulgar con asunto tomado de la antigüedad, y esta lengua está llena de frescura, de gracia y de armonía. Estas diversiones públicas debían tener una importancia considerable para la literatura dramática de Italia. El* Orfeo *anuncia la tragedia clásica, por la adaptación de la antigüedad pagana, por la división en partes ó actos, por la nobleza de los personajes. Él trazó el camino á la pastoral, pues todo su primer acto es una verdadera égloga. En fin, hizo prever la ópera, con los cantables intercalados en el curso de la obra.*

Hasta entonces el teatro que se puede llamar laico, *para distinguirle de las* « rappresentazioni », *sólo había servido de distracción á los humanistas. En Roma, en las casas de los prelados ricos, se representaban obras de Séneca, de Plauto, de Terencio, y las imitaciones latinas de las obras*

(1) Se ha conservado un triste recuerdo de una de estas fiestas, que terminó con el hundimiento del puente *alla Caraja*. Los habitantes de San Fernando, renombrados por el fasto de sus *rappresentazioni* dieron una en honor del Cardenal Nicolás de Prato enviado por Benito XI para restablecer la paz entre los florentinos. En tal ocasión se divulgó que los que fueran al puente « tendrían noticias del otro mundo, » y las tuvieron, mientras que para representar el infierno se había formado unos artificios dispuestos sobre barcas, el puente de madera se incendió y algunos cientos de personas murieron en el Arno.

maestras griegas. Estos espectáculos se daban también en las plazas.

Mantua y Ferrara se disputaron durante largo tiempo la primacía en la suntuosidad de estas representaciones, que tenían lugar primero en latín, y en lengua vulgar después, y Ferrara acabó por vencer en esta rivalidad teatral.

I, sin embargo, es en Mantua donde vemos el primer ensayo de adaptación de un asunto nuevo á la técnica de Séneca. Era una especie de tragedia titulada Pánfila *tomada de un cuento de Boccacio (Decam. IV); el autor, Antonio Cammelli* (1436-1492), *es más conocido por el nombre de* Il Pistoia, *que es el de su ciudad natal, vino á buscar fortuna á Mantua, se trasladó á Ferrara poco después, y en éste punto desempeñó un empleo subalterno cerca del duque de Hércules.*

SIGLO XVI

LA TRAGEDIA (1)

El teatro Italiano del siglo XVI, surtió modelos á toda Europa. Baldassare Castiglioni (1478-1529) *á quien llamó Carlos V « uno de los más bravos caballeros del mundo », y que es el autor del famoso libro* Il Cortegiano, *escribió con el título de* Tirsi *una égloga representada en* 1506 *en la corte de Urbino. Pero el pueblo, sobre todo en Toscana, gustó poco de estas novedades y seguía siendo partidario de las* rappresentazioni. *Pero éstas evolucionan también. Los temas mitológicos ó novelescos sustituyen á los asuntos tomados de los libros sagrados y de las leyendas de los santos, y Francesco Montavano, toma su* Lautrec *de la historia contemporánea. Sin embargo, todos estos ensayos eran defectuosos. La técnica de las* rappresentazioni *era muy poco literaria, y, por otra parte, la tragedia latina comenzaba á cansar á los mismos intelectuales. La tentativa, digna de notarse de Cammelli, para tratar asuntos modernos según las reglas de Séneca, quedó aislada. Se fué resueltamente á pedir enseñanzas á los dramaturgos de Grecia, y la tragedia latina nació precisamente de este contacto de los poetas del siglo XIV, con las obras maestras de la antigüedad.*

(1) BIBLIOGRAFIA. — ARTURO GRAF, *Attraverso il cinquecento*, Turin, 1888. — LEFEBVRE SAINT-AGAN, *De Dante á l'Aretin*, Paris, 1889

Un gentilhombre nutrido de helenismo, Gian-Giorgio Trissino (1478-1550) *compuso la primer tragedia italiana imitada de Sófocles y de Eurípides. La fecha de* 1515, *señala el renacimiento de la tragedia, no solamente en Italia, pero también en Europa.* Sofonisbe, *cuyo asunto está tomado de Tito Livio, y que debía por consiguiente tentar á otros muchos poetas, es una tragedia con coros. Este asunto no había sido tratado por los antiguos, y la obra fué una revelación. Trissino descubrió al mismo tiempo el verso trágico italiano, que ningún otro podía venir á reemplazar: es el endecasílabo libre. Los coros interrumpen la acción y dividen la pieza en actos.*

La Sofonisbe *de Trissino da enseguida un gran impulso á la producción dramática. El mismo año, Giovanni Rucellai escribió* Rosmunda *en la cual, con asunto diverso, adaptó la* Antígona *de Sófocles. En* 1525, *Alejandro Pazzi de Médicis, intentó, pero sin éxito, en su* Dido en Cartago *reproducir exactamente el trimetro yámbico de los griegos, para reemplazar el endecasílabo blanco de Trissino. Ludovico Martelli escribió una* Tullia *cuyas situaciones están tomadas de* Electra. *Sin embargo, ni la estricta observancia de las reglas, ni la majestad del estilo, eran suficientes para dar vida á un género en el que, ante todo, faltaba la observación de la realidad. Las tragedias italianas eran frías y monótonas, y no interesaban á nadie sino á los humanistas.*

Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1572), *creyendo escapar á esta frialdad, dió en lo horrible. De la misma manera, algo más tarde, Crebillón (padre) pensó revivir en Francia la tragedia agonizante. Pero Crebillón no es responsable de la decadencia trágica del siglo XVIII, mientras que Cinzio quizás falseó las doctrinas de la tragedia italiana, que acababa de nacer entonces.* L'Orbecche *de Cinzio, tuvo un gran éxito. El asunto, de invención del autor, tenía alguna relación con la fábula de Tieste. Las cabezas cortadas que se presentaban al fin de la obra, impresionaban vivamente á los espectadores.*

Quería alejar la tragedia de la simple imitación de los griegos. Esta obra la fió á su personalidad. Algunas de sus tendencias, son románticas; intercaló en la tragedia escenas familiares; quiso, en una palabra, que el asunto fuese invención del autor, y que á su desarollo aplicara libremente las reglas. Estas ideas de Cinzio tenían un valor, pero lo que le

faltaba era talento. Por no reconocerse esto en su época, El Obecche *fué imitado enseguida.*

En 1545, *Sperone Speroni sacó de las Heroidas de Ovidio una historia de incesto que tituló* Canare. *Y estas frías atrocidades se encontraron hasta fines del siglo en la* Dalida, *de Luigi Grato* (1541-1585), *en la* Acripanda (1591), *de Antonio*



ANIBAL CARO

Decio, en la Irene *de Vincenzo Giusti, en la* Semiramide *de Muzio Manfredi.*

Todas estas tragedias son poco notables. Y otro tanto puede decirse, á pesar del favor que gozaron, de la Mariana (1565);

de Lodovico Dolce, de la Merope (1589), *de Pomponio Torelli, d'*Il Tancredi, *de Federico Asinari y lo mismo de* Il re Torrismondo (1587) *que escribióel Tasso en Mantua, después de su salida del hospital de Santa Ana.*

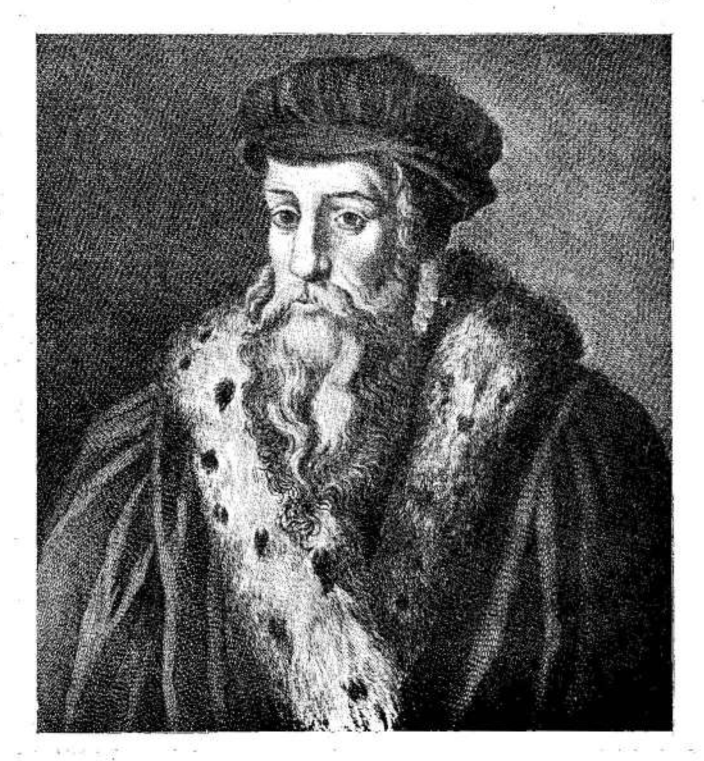
La única tragedia del siglo XVI digna de atención, es la Orazia *del Aretino. Esta obra ha pasado inadvertida mucho tiempo, á pesar de que el* Divino, *así llamaban al Aretino, no perdió ocasión de proclamar que la* Orazia *era una obra maestra. Y no es muy imposible si se considera que esta tragedia dió á Corneille la idea de su* Horace.

Las representaciones tenían lugar con un lujo increible de decorado. La corte de Ferrara, sobre todo, era célebre por la fastuosidad de su teatro. Se amaban las tragedias terribles, como Il monte di Feronia, *ó las obras caballerescas, entre las cuales se puede citar* Il castello di Gorgoferusa. *Estos espectáculos, donde no se regateaba nada por la suntuosidad de las decoraciones y el perfeccionamiento de la maquinaria, costaban sumas enormes. Muy frecuentemente los actores eran « gentileshombres » de la corte. En las fiestas dadas en honor del archiduque Carlos, hermano de la duquesa de Ferrara, dos Bentivogli, un Montecuculli, y un Rondinelli, que interpretaban una obra, se ahogaron durante la representación. Los teatros eran muy grandes, casi inmensos, al extremo de que en el de Parma,* 14.000 *espectadores podían tener asiento. El telón se levantaba y descendía casi como en nuestros días en los teatros al aire libre. La escena dominaba al público desde muy alto, á la moda antigua. El más famoso de todos los teatros del siglo XVI, fué, sin disputa, el que León X hizo construir en el Vaticano, y donde se ven decoraciones pintadas por Rafael.*

B. LA COMEDIA (1)

Mientras que la tragedia erudita iba poco á poco reemplazando al drama popular, había dos géneros de comedias que permanecían aisladas de toda influencia mutua. La

(1) BIBLIOGRAFIA. — DE AMICIS, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo,* Milán, 1902. — LEFEBVRE SAINT-AGAN, *De Dante á l'Aretin,* París, 1889. — ARTURO GRAF, *Attraverso il cinquecento,* Turín, 1888.



LUIS ALAMANNI

comedia pública, bajo el nombre di commedia del arte ó *improvisada, penetraba en los mismos palacios á donde llevaba su fantasía, envolviendo las escenas mitológicas que se interrumpían de pronto para amenizar el espectáculo con las querellas de máscaras graciosas ó grotescas, que terminaban sus disputas á vegigazos.* La commedia dell' arte, *cuyo desarrollo no se detuvo hasta la aparición de Goldoni, tuvo una influencia muy marcada sobre el teatro moderno.*

Al lado de la farsa improvisada, la comedia literaria *hacía esfuerzos por imponerse. El punto de partida fueron las imitaciones de Plauto y de Terencio, que habían sido con*

frecuencia representadas en latín, en Roma, en Florencia y en Ferrara. En este último punto se habían representado también traducciones de Plauto y de Terencio, que Isabel de Gonzaga encontraba enojosas. Mas tarde debía construirse un teatro con arreglo á los dibujos y bajo la dirección del Homero ferrarés. *Ariosto se servía en sus comedias del endecasílabo libre, cuyo último acento sobre la décima sílaba, iba seguido de dos sílabas atonas (versi sdruccioli). Pero esto resultó difícil y no pudo llegar á imponerlo para el género cómico.*

Se pueden señalar dos comedias interesantes : la Amicizia *(entre* 1509 *y* 1512) *é* I due felici rivali, *que Jacopo Mardi,* (1476-1563) *hizo representar en Florencia.* La Calandria *del cardenal de Bibbiena, fué estrenada en Urbino el* 6 *de Febrero de* 1513, *y cinco años más tarde fué aplaudida en la corte pontificia. El asunto de esta comedia, muy inmoral, es una refundición de los* Menechemes. *Se trata de dos hermanos gemelos, varón y hembra, cuya confusión da lugar á esmaltar el texto de equívocos licenciosos.* El decorado *con que se representó en Roma fué espléndido.*

Pero á quien debe el siglo XVI su mejor comedia es á Maquiavelo. Su Mandrágora (1513) *por la profundidad y la originalidad, es una de las producciones más notables de la literatura italiana. Tan es así, que si Maquiavelo no tuviera otros títulos para su gloria, bastaría la* Mandrágora *para defender su nombre del olvido. Otra de sus comedias, la* Clizia (1506) *no logró sobresalir de entre las producciones de su época. Y otro tanto puede decirse de* El Entremetido *y de* Hermano Alberigo *que se han atribuído al autor de* El príncipe. *Algunas otras comedias, aunque no sea más que por el éxito que alcanzaron en su época, merecen citarse. En* 1636, *Lorenzino de Médicis estrenó la* Aridosia, *en la que puede verse un afortunado dibujo del avaro. Es preciso notar que* Aridosia *se representó con motivo del matrimonio de Alejandro de Médicis, tío de Lorenzino, que le asesinó un año después.*

Antón Francesco Grazzini, llamado Lasca, intentó reaccionar contra las inverosimilitudes de la comedia clásica, pero tomó casi todos sus asuntos al Ariosto, á Bibbiena y á Lorenzino de Médicis. Lasca no se cuidó gran cosa de eludir los mismos vicios que se proponía combatir, y de las siete comedias que escribió, las mejores fueron inspiradas en el Decamerón *y en* Orlando Furioso, *mientras que las otras recuerdan las*

Supposés, *el* Necromant, *la* Calandria *y la* Aridosia. *En síntesis: el esfuerzo de Lasca para sustraer la comedia italiana á los artificios de la comedia latina, fracasó.*

Florentino como Lasca, Giovan-María Cecchi (1518-1587),



GIORDANO BRUNO

escribió rappresentazioni *y comedias. Poseía fecundidad, intención y observación. Quedan de él algunas comedias perfectamente clásicas; entre otras, como el* Assiuolo, *Cecchi introduce algunas variantes imitando á Bocaccio ó á Maquiavelo, y á menudo, como en* el Donzello, lo Spirito *y el* Ser-

viziale, *transporta á la escena la realidad tal y como él la había observado.*

Annibal Caro no hizo otra cosa en su única comedia : gli Straccioni (1544). *Este mismo realismo anima también las cinco comedias más notables del Aretino. Desgraciadamente, están consagradas á la pintura de malas costumbres, y el estilo se resiente de improvisación, pues el Aretino, la mayoría de las veces no se tomaba la molestia de releer lo que escribía. Sus comedias contienen excelentes escenas, diálogos animados que demuestran una observación muy sutil de la sociedad contemporánea. Pero, á pesar de los detalles verdaderamente cómicos y llenos de color que encierran, no se destaca jamás en estas comedias tan brillantes ni una situación ni un solo carácter, y la misma intriga desaparece. Este defecto se encuentra lo mismo en Cecchi y en Caro que en el Aretino. Parece como si la observación directa de la realidad impidiera á estos autores dar á sus comedias una estructura sólida, y les fuera imposible conciliar el realismo inmediato con una intriga continuada.*

Pero estos autores, á pesar de los defectos de su arte, encaminaron la comedia por el mismo buen camino que Maquiavelo había señalado, es decir, por el camino de la observación directa de la realidad. Lo que se necesitaba en estos momentos es que apareciera un verdadero genio cómico, capaz de consagrar definitivamente esta evolución; pero los defensores de la poética clásica impidieron tal cosa.

En 1548 *Trissino publicó una obra imitada de los* Menechemes; *en* 1556, *se representó* Flora, *de Alamanni*; *en* 1569, *Varchi sacó su* Suocera *de la Hecyre. Alamanni inventó también un nuevo verso cómico, que tuvo poca fortuna. Fué una consecuencia de la comodidad y de la libertad, y Plauto y Terencio volvieron á reinar en la escena. El único que manifestó alguna independencia fué Lodovico Dolce. En Nápoles, el erudito S. B. della Porta,* (1535-1615) *que cultivaba la comedia en sus ratos de ocio, y Giordano Bruno, que murió en la hoguera en* 1600, *en Roma, dieron alguna vida á este género que refrescaba el humanismo descarriado y* estirado *de los autores cómicos.*

Lo mismo que la tragedia, la comedia cuenta en el siglo XVI con muchas obras mediocres, y una sola de carácter, de primer orden : *la* Mandrágora. *Algunos autores como Cecchi Caro, el Aretino, Della Porta, Giordano Bruno* (il Candelaio, 1582)


UBALDO BONARELLI

dieron muestras de elocuencia y de su espíritu de observación. Pero la realidad, la vida, se había refugiado en las farsas populares, escritas ó improvisadas en los diferentes dialectos. Es necesario tener en cuenta que en Italia, los dialectos son muy numerosos y, generalmente, muy distintos del italiano, que no ha logrado absorberlos jamás. Dante les ha conferido el título de idiomas, y la mayor parte de ellos poseen una literatura muy rica y poco conocida todavía. León X mostró deseos de escuchar, en un teatro del Vaticano, las comedias rústicas que se representaban en Siena, de las que era autor Niccolo Campani, llamado el Strascino.

En Venecia, el teatro regional recibió gran impulso de parte de dos comediantes que eran también autores. El paduano Angelo Beolco, llamado Il Ruzzante (1502-1542) *escribió seis comedias : la* Rhodiana, *la* Anconitana, la Piovana, *la* Vaccaria, *la* Moschetta *y la* Fiorina, *Andrea Calmo* (1510-1571) *compuso otras seis en dialecto veneciano* : la Spagnola, *la* Saltuzza, *la* Pozione, Fiorina, *la* Rodiana, Il Travaglia.

El Ruzzante *es más sencillo que Calmo, pero éste posee mayores recursos cómicos, y en las obras de ambos se descubre un ligero conocimiento del corazón humano. Su labor da un gran impulso á esta forma completamenta italiana del teatro: la* Commedia dell' arte *ó comedia improvisada.*

C. LA PASTORAL (1)

Con su Aminta, *el Tasso dió derecho de ciudadanía, en Italia, á un nuevo género : la* Favola boschereccia (*fábula pastoril*) *ó Pastoral.*

El drama Pastoral es la verdadera creación del siglo XVI. El origen literario de la Pastoral es necesario buscarlo en las Bucólicas *de Virgilio, y su origen escénico en el* Orfeo, *de Policiano. La pintura idealizada de la vida sencilla de los pastores, debía gustar á la refinada sociedad de aquella época y la égloga y el idilio invadieron la escena. Antonio Marsi, llamado el Epicuro napolitano, escribió la* Cecaria *ó* Diálogos de tres ciegos, *publicado en Venecia en* 1525. *Pero el honor de ver representar la primera Pastoral, cupo en suerte á Ferrara, en cuya ciudad se estrenó* El Sacrificio *de Agustino Beccari en* 1554. *Poco después la* Aminta *dotó á este género de una obra maestra. El Tasso compuso esta pastoral en* 1573, *y el mismo año se estrenó en Ferrara.*

De esta manera recibió el teatro bucólico su consagración. Sin duda alguna, la obra maestra del Tasso continúa siendo la Jerusalem libertada; *pero á pesar de eso, la* Aminta *es una de las mejores obras de la literatura italiana, y sin par en el género pastoril.*

Battista Guarini, allegado igualmente al duque de Ferrara, nos ha legado con su Pastor Fido *la única obra digna de ser comparada con Aminta. Pero la suya es más hábil que inspirada. Quiso rivalizar con el Tasso, y rehizo uno de los mismos coros de* Aminta, *expresando las ideas contrarias. El éxito de* Pastor Fido *oscureció un tanto el obtenido por Aminta, y consiguió rápidamente atravesar las fronteras de Italia. Sin embargo, el género estaba llamado á una rápida decadencia, y, entre los imitadores de Tasso y de Guarini, apenas si merece citarse á Ubaldo Bonarelli, cuya* Filli di Sciro (1607) *no deja de tener algún mérito.*

Bien pronto el drama pastoral fué absorbido por el melodrama, es decir, por la ópera.

---

(1) Bibliografía. — Giosué Carducci, *Su l'Aminta di Torquato Tasso; con una pastora inédita di Giraldi Cinthio*, Milán, 1902.

SIGLO XVII (1)

LA ÓPERA Y LA COMEDIA DE ARTE

En el siglo XVII, la evolución teatral se señala en Italia por la decadencia de la tragedia y de la pastoral, que dieron origen á la ópera, y por la decadencia completa de la comedia erudita, que ya no se cultivaba más que para surtir de materiales á los filólogos. Todo el arte cómico de la época se refugió en la Commedia dell' arte *ó comedia improvisada.*

Desde luego, y aunque tímidamente, la influencia del teatro español, tan variado, tan rico de imaginación, se hizo sentir en las tragedias de Carlo Dottori y en las comedias de Giacinto Andrea Acognini que, con su Convitado di pietra *introdujo el tipo de Don Juan en Italia. Pero estas tentativas no tuvieron imitadores, y autores sin genio se dedicaron en vano á imitar la admirable tragedia francesa.*

Pero este género gozó poco tiempo del favor del público, y la tragedia regular hubo de convertirse en tragi-comedia. Y todavía para no turbar la tranquilidad de los espectadores, se inventó la ópera regia, *obra en tres actos, en prosa y versos, con un desenlace obligatoriamente afortunado.*

La única comedia digna de citarse es la de Miguel Angel Buonarotti el joven, sobrino del gran Miguel Angel. Esta obra titulada la Fiera, *fué escrita solamente para ser leída, y presenta ante todo un gran interés filológico, porque su autor, no perdiendo de vista el famoso diccionario en cuya composición trabajaba la* Academie della Crusca, *hizo entrar en su comedia una gran cantidad de palabras toscanas. F. Redi, y L. Lippi hicieron exactamente lo mismo : facilitar á los académicos abundantes materiales sobre los diversos dialectos toscanos. La ópera, cuyos orígenes pueden buscarse en el* Orfeo *de Policiano y en las* Rappresentazioni di S. S. Giovanni y Paolo, *nació, realmente, de la unión de dos géneros anteriores : la tragedia y la pastoral. Cansado ya el público de la insipidez y del artificio de los falsos pastores, la música hizo repentinamente renacer el interés.*

La primera ópera fué escrita en Florencia por el poeta

(1) BIBLIOGRAFIA. — ROMAIN ROLLAND, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti.* — MAURICE SAND, *Masques et bouffons de la comédie italienne*, París, 1862, 2 vol. — BARTOLI, *Scenari inediti della commedia dell' arte*, Milán 1902.

Ottavio Rinuccini (1564-1621), *y por el músico Jacopo Peri. Su* Dafné *se estrenó en* 1597 *en casa del conde Giovanni Corsi, y no ha sido impresa. Tres años más tarde, y con motivo del matrimonio de María de Médicis con Enrique IV, se representó en el palacio Pitti* Eurídice, *de Rimiccini y Peri. Todavía se puede citar, entre los autores de libretos, á Chiabrera, que escribió lo ópera* Céfalo *á la que puso música Guilio Caccini. El asunto de todas estas óperas, era muy sencillo y de escaso valor literario, residiendo todo el interés en la « mise en scène ».*

La popularidad de la ópera data de fines del siglo XVII. Las óperas y las diversiones musicales ó coreográficas de Italia fueron traducidas é imitadas en Francia, y todas ellas tienen mas importancia desde el punto de vista musical que del literario, porque nadie se cuidaba ni del mérito del asunto, ni de la valía de la versificación: lo esencial eran la música y la « mise en scène ». En el siglo XVIII, por el contrario, los poetás tomaron la delantera, y el músico vió colocarse delante de él al autor del libreto. Pero esta preponderancia de los escritores duró muy poco, y nuevamente en el siglo XIX, la composición de los libretos se confió á escritores sin pizca de talento que, por otra parte, no tenían ningún interés en su labor, sabiendo que no había de reportarles gloria alguna y que únicamente estaba destinada á despertar la inspiración musical. Los principales caracteres de la Commedia dell' arte, *eran la invariabilidad de los personajes llamados* máscaras, *y la inseguridad de los textos, sujetos á la improvisación de los comediantes. Cada actor representaba siempre el mismo personaje, que interpretaba el mismo papel. De manera que en todas las obras los personajes obraban siempre dentro del mismo carácter, lo único que difería era el enredo. Estaba éste sujeto al* scenario *ó « cañamazo » escrito, más ó menos desarrollado, pero señalando siempre el detalle de cada escena, las entradas y salidas, el momento en que debían recitar los monólogos, é indicando el lugar oportuno para los chistes y las burlas. Este* scenario *estaba siempre colocado entre bastidores, y allí podían consultarle los actores cuantas veces les fuera preciso.*

El diálogo improvisado era, invariablemente, de una gran insustancialidad, y los actores repetían en cada obra las mismas burlas, y las mismas réplicas en idénticas circunstancias. El valor de la Commedia improvisada, *dependía,*



MIGUEL ÁNGEL BUONAROTTI, EL JOVEN

por lo tanto, de la compañía que le representaba, y la mayor parte de los comediantes italianos eran excelentes. Pero, á pesar de su insustancialidad, tenía este diálogo, por lo menos, el mérito de la vivacidad y de la naturalidad, porque ya se habrá supuesto que estos comediantes, poco cultos en su mayoría, no empleaban el verso para sus improvisaciones, sino la lengua vulgar, corriente y moliente.

Los más famosos actores de scenarii, *fueron Flaminio Scala y Andreini, que formaron parte de los* Gelosi *(los celosos de agradar) una de las compañías mas célebres que debían esparcir la fama de la farsa italiana por toda Europa.*

Estas compañías, formadas en Nápoles, en Mantua, en Bolonia ó en Venecia, recorrían Italia de pueblo en pueblo, y cuando creían que su fama les garantizaba una buena acogida, pasaban la frontera y comenzaban sus representaciones en otros países, especialmente en Francia. Entre las compañías italianas más reputadas, puede citarse la de Silvio Fiorillo, que se cree fué el primero que introdujo el personaje de Polichinela en las farsas napolitanas. Después confió este papel á Andrés Calcese, que obtuvo también gran éxito, y Fiorillo se reservó en su compañía el papel de Matamoros.

Otra compañía que gozó de gran popularidad, fué la de los Comici confidenti, *en la que* Fabrizio di Fornaris tenía *el empleo de capitán. Los* Gelosi, *dirigidos par Flamino Scala, contaban en su compañía con artistas como Giulio Pasquali (Pantalón) Lodovico de Boloña (el Doctor), Francesco Andreini (el Capitán), actor y autor de mérito; Simone (Arlequín) etc. Los* Comici fideli *tenían á Nicolo Barbieri, que más tarde formó una compañía excelente, y dirigidos por Guiseppe Bianchi (el capitán) representaron en París, donde hicieron grandes progresos, y despertaron con su labor el genio de Molière. Esta compañía donde brillaban, al lado de Binachi, Tiberio Fiorilli (Scaramuche), Turi (Pantalón) Constantino Lolli (el Doctor) etc., se estableció definitivamente en París, en* 1660.

Se ha atribuído un origen antiguo á la mayor parte de los personajes de la farsa italiana. Según esa teoría había que buscar á Polichinela *en las* Atelanas *bajo el nombre de Maccus,* Arlequín *no sería más que la transformación del mismo planípedo, la genealogía del* Capitán *llegaría á los* miles gloriosus *de los latines. Otros han atribuído á estos personajes un origen mítico, diciendo que representaban á los planetas. Pero será mejor ver las máscaras de la comedia, italiana, en los caracteres principales.* El Doctor *es boloñés,* Pantalón, *veneciano,* Brighella, *piamontés,* Arlequín *es de Bergamo,* Policinela *un aldeano de los alrededores de Nápoles,* Scaramuche *es napolitano, y el* Capitán, *que ofrece muchos puntos de semejanza con el carácter español, ha debido nacer igualmente en Nápoles. En el fondo, el* Doctor *es un pedante, el* Capitán *un brauucón,* Brighella, *un mozo pícaro,* Arlequín *un enamorado tímido, valiente, astuto, gracioso, espiritual y sin escrúpulos,* Pantalón *un bufón pesado, etc.*



GABRIEL CHIABRERA

SIGLO XVIII (1)

RENACIMIENTO TEATRAL

El siglo XVIII se señaló en Italia por un renacimiento teatral bajo la influencia de Francia y del movimiento cien-

(1) BIBLIOGRAFIA. — LOMBARDI, *Studi di letteratura italiana del XVIII secolo*, Módena, 1827-1830, 4 vol. — CAMPINI NABORRE, *Un precursor del Metastasio*, Florencia, 1902. — RABANY, *Goldoni et son temps, le théâtre et les mœurs en Italie au XVIII*e *siècle*. — *L'œuvre du Patricien de Venise, Giorgio Baffo*, introduction et notes de GUILLAUME APOLLINAIRE, traduction nouvelle, Paris, 1909. — *Conversations de Gœthe avec Eckermann* (traduction Délérot), París, 1863. — FRANCESCO COLAGROSSI, *Saverio Bettinelli e il teatro jesuitico*, Florencia, 1892.

tífico que removió profundamente á Europa. La tragedia tuvo un Alfieri, la ópera un Metastasio y un Goldoni la comedia.

La imitación del teatro francés se llevó á tal extremo, que Pier Jacopo Martelli (1665-1727) *renunció al verso* trisiniano *para inventar un verso llamado* martelliano *compuesto de dos hemistiquios de siete sílabas llamado* marteliano. *Este verso no se ha continuado usando más que en las comedias. Las tragedias de Martelli han quedado completamente olvidadas, como igualmente las de Vincenzo Gravina* (1664-1718) *que pretendió imitar directamente á los griegos, sin que su talento estuviese á la altura de la empresa que se propuso.*

Scipion Maffei (1675-1755) *fué el verdadero restaurador de la tragedia en Italia. Ante todo, puso su esfuerzo en ser original, y en no imitar directamente á los griegos ni á los franceses. Cuando en* 1710 *apareció su* Merope *llamó la atención de Europa entera y una gaceta francesa escribió á este propósito « Es la única tragedia profana en que no interviene el amor ». Esta fué la verdadera innovación de Maffei. Siguiendo el ejemplo de la* Athalia *de Racine, rompió con el uso é intentó interesar con otros recursos á los espectadores. Y triunfó.*

Pero si Maffei fué el renovador de la tragedia en Italia, es, como autor, bastante inferior á Alfieri (1749-1803) *del que se ha podido decir que fué « tan soberbio como el Satanás de Milton », y cuya fama debía llenar el último cuarto de siglo. Realmente, Alfieri es el padre de la Italia moderna. Encontró á su país amodorrado en una molicie cuya expresión literaria era Metastasio y sacudió rudamente á sus compatriotas con sus versos enérgicos y trémulos de pasión. Este hombre era todo voluntad. Si alguno se sorprendía de sus proyectos y de sus triumfos, le respondía : « He querido siempre, he querido todo, con toda la firmeza de que soy capaz ». Esta voluntad indomable, se la siente en sus obras, y ella constituye su arte entero. Alfieri encuentra motivo para transmitir el odio que profesa por toda tiranía. Interrogado sobre sus tragedias, contestaba que las hacía así porque « los hombres deben aprender en el teatro á ser libres, fuertes, generosos, accesibles á las verdaderas virtudes; que allí debían aprender á no soportar ninguna violencia, á amar á su patria, á conocer sus derechos y á perseverar en sus mismas pasiones, ardientes, rectos, y magnánimos ». Escribió gran número de tragedias, pero*



JACOBO MARTELLI

las más admirables son Conjuración de Pazzi, Saúl y Filippo.

Es hora ya de que digamos algunas palabras del teatro jesuítico. La Compañía de Jesús ha considerado siempre el teatro como un excelente medio para la propaganda de la fé. En Francia, en Alemania, en Italia, los colegas de los Jesuitas han aprovechado las fiestas para estrenar obras cuyos papeles eran interpretados por alumnos, y algunas veces por los mismos padres. Lo más corriente era que la entrada fuese de pago. Y parece que no era muy raro ver realizarse conver-

siones ocasionadas por estas piadosas representacione, que en los comienzos fueron escritas en latín. Hasta fines del siglo XVII, estas obras compuestas por jesuitas no se publicaban; únicamente se imprimía el argumento, sin nombre de autor. En el siglo XVIII, los Colegios de Nobles de Parma, de Bolonia, de Nápoles, se distinguieron por la calidad de las obras que representaban, y que eran tragedias italianas escritas sobre el modelo de las obras sagradas de Racine. Las mejores obras de esta clase fueron escritas por Saverio Bettinelli, director del Colegio de Parma y su Jonatham, *y su* Demetrio y Jerxes, *no carecen de mérito. Estas obras, no tienen ningún personaje femenino : cuando el desarrollo de la acción lo exigía, se hablaba de las mujeres, pero estas no aparecen nunca en escena.*

Apostolo Zeno (1668-1750) *intentó devolver al poema de ópera el valor y el atractivo literario, que poco á poco había ido perdiendo en beneficio de la música, y de* 1718 *á* 1728, *escribió setenta libretos y abrió camino á Metastasio, á quien precedió en Viena como poeta de Corte.*

Metastasio, al que se ha dado el nombre inmerecido de « Sófocles Italiano » fué, con Voltaire, el hombre más admirado del siglo XVIII. Su popularidad se debió á su estilo fácil, flexible y elegante, pero afeminado y opaco. Regeneró la Ópera, pero á pesar de eso, el « poeta cesáreo *» fué olvidado. A su muerte comprendieron todas las superficialidades de su talento y hoy no queda nada de su obra.*

Por fin, en el siglo XVIII, la comedia escrita logró suplantar á la Commedia dell' arte *que se resistía á abandonar sus « lazzi » tradicionales. Los escritores en dialecto, Semene y Maggio en Lombardía; Girolami Cigli y G. B. Fagiuoli en Toscana realizaron grandes esfuerzos para trazar algunos caractere, imitando á Molière, pero estaba reservado al veneciano Goldoni* (1707-1793), *la empresa de dotar á Italia de un verdadero teatro cómico. No es Goldoni un genio como Molière, pero se aproxima muchas veces al autor de* Tartufo. *Es incapaz de elevarse hasta la gran comedia de carácter y de escribir el* Misántropo, *pero tiene un sentimiento popular muy desarrollado y sus personajes, vulgares, acaso estén mejor dibujados que los de Molière. Este acudió á la escuela de la farsa italiana, pero Goldini había nacido en la misma ciudad donde todavía la farsa vivía floreciente. Y, sin embargo, fué la lectura de Molière la que inspiró la idea de luchar contra la*

tiranía de los comediantes y de dotar á Italia de un teatro verdadero y definitivo. Y sea en dialecto veneciano, sea en italiano, su éxito fué siempre ruidoso. Pero sus enemigos no se dormían y Carlos Gozzi (1720-1806) y el Abate Chiari (1711-1785), defendiendo las tradiciones contra las ideas revolucionarias de Goldoni, obligaron al autor de Menteur de Terencio y de la Locandiera á buscar sus triunfos en París, donde, para rivalizar con Molière en su mismo idioma, escribió en francés el Bourru bienfaisant.

Durante este tiempo, el teatro improvisado experimentaba un pequeño renacimiento en Venecia, donde Carlos Gozzi surtía á los actores de scenarii excelentes. Los maravillosos asuntos de sus obras á base de transformaciones, llamadas fiabe estaban tomadas generalmente de los cuentos orientales, y los personajes se metamorfoseaban á propio intento. La parte seria estaba escrita, mientras que las máscaras tradicionales intervenían alguna vez improvisando sus Lazzi, mezclando así á estas fantasías poéticas y exóticas una nota alegre en dialecto. Las obras mas notables del teatro fabuloso de Gozzi son el Pajarito azul, el Rey ciervo, Turandot, etc.

Eckerman cuenta muchas observaciones de Gœthe, que había asistido en Venecia á algunas representaciones del teatro dell' arte. « Gozzi, dice Gœthe, sostenía que no puede haber más que trienta y seis situaciones trágicas. Schiller ha hecho grandes esfuerzos para encontrar más, pero ha encontrado las mismas que Gozzi ». Y á propósito de las representaciones venecianas : « he visto, dice, dos actrices de esta compañía, sobre todo la Brighella, y he asistido á la representación de muchas de estas piezas improvisadas. El efecto que esas gentes producían era extraordinario. »

Sin embargo, el éxito del teatro improvisado tocaba á su fin. Algún resto subsistía en Nápoles hasta nuestros días; pero ya, á fines del siglo XVIII, Polichinela había caído en la grosería. Gœthe ha facilitado á Erkmann algunos detalles sobre el teatro de Polichinela en Nápoles : « Una de las principales gracias de este burdo personaje, dice, consistía en aparentar de pronto que se olvidaba de que estaba representando. Entonces hacía como si entrara en su propia casa : hablaba con la familia, le contaba algo de una obra por él representada ó de alguna otra que iba á interpretar, y como la cosa más natural del mundo, se ponía á satisfacer sus necesidades. Pero, querido, le gritaba su mujer, parece que

has perdido la memoria; fíjate en la digna asamblea que te está mirando. E vero, e vero, *gritaba Polichinela como volviendo en sí, y nuevemente tomaba el hilo de su papel entre los ruidosos aplausos de los espectadores. Este teatro de* Polichinela *tiene tal reputación, que ninguna persona decente se* atreve á verlo. *Las mujeres, como puede suponerse, no van á tal sitio y únicamente los hombres frecuentan el espectáculo. Polichinela se ha convertido en una especie de periódico vivo y yendo á escucharle, se puede saber todo cuanto ha ocurrido en Nápoles digno de ser callado...* »

SIGLO XIX (1)

A.-EL ROMANTICISMO

Durante la era napoleónica, la influencia de la fortaleza y de la sencillez de la dramática de Alfieri se hizo sentir en Italia. Vincenzo Monti, del que ha dicho Manzoni, que tenía « el corazón de Dante y el canto de Virgilio », fué á buscar los asuntos de sus tragedias heroicas en la antigüedad. Pero ya sus héroes son más familiares, y, en lugar de escogerlos entre los personajes ilustres, tomó su Cayo Graco *de la historia social y popular de Roma.*

Pindemonte acentúa este movimiento y, lo mismo que Monti, quiso defender el arte clásico sacando el asunto para su Arminio de las bravías selvas de Germania. Esta obra tuvo un éxito de patriotismo, pues se vieron en ella alusiones contra Austria. El clasicismo de Pindemonte, como puede apreciarse, se había refugiado en la forma : él quería que el arte fuese antiguo, pero no el asunto.

Bajo la influencia de la Alemania de Gœthe y de Schiller, el romanticismo hizo grandes progresos en Italia, donde románticos y clásicos formaron bien pronto sectas irreconciliables. Monti combatía con gran entusiasmo desde el campo clásico, y sus amigos y admiradores desde el de los románticos. Ugo Fóscolo era también, según la frase de Luchaire un « romántico sin saberlo », y M. Emilio Faguet (2) *ha trazado de él un*

(1) BIBLIOGRAFIA. — JEAN DORNIS, *Le théâtre italien contemporain*, Paris, 1904. — LOMBARDIE, *Saggio della litteratura italiana nei primi 25 anni del secolo XIX*, Milán, 1813. — ROUX, *La Litterature contemporaine en Italie* (1883-1896), París, 1897. — FRANÇOIS GAETA, *L'Italie littéraire d'aujourd'hui*, París (Sansot), 1904, in-12. — LUIGI CAPUANA, *Il teatro Italiano contemporáneo.*

(2) UGO FÓSCOLO, *Les dernières lettres de Jacques Ortis, traduction et notice de* J. LUCHAIRE *et Préface de* M. ÉMILE FAGUET.

retrato enérgico : « Era Ugo Fóscolo de carácter inquieto y de una inteligencia muy sólida, admirablemente dispuesta para recibir todo género de belleza, clásica cuando quería, román-



GRAVINA

tica cuando de ese lado le soplaba la inspiración. Imitador original, tenía necesidad de leer una obra que excitara su cerebro y le pusiera en tensión; pero una vez excitado así, sentía y pensaba por cuenta propia con una fuerza extraordinaria. Es un medio genio muy interesante. »

En su Ricciarda, *abandonó las tres unidades clásicas; pero Fóscolo es más bien un gran lírico que un dramaturgo. El*

romanticismo produjo á Hermes Visconti, que escribió un diálogo sobre las tres unidades escénicas, ardientemente atacadas por la nueva escuela.

Otro romántico, Silvio Pellico, antes de penetrar en la prisión que debía conquistarle la gloria universal, se dió á conocer con Francesca da Rimini, *tragedia muy débil, de un sentimentalismo pueril. Pero la obra maestra del teatro romántico en Italia se debe á Alejandro Manzoni* (1784-1873), *se titula El* conde de Carmañola, *y en ella rompió su autor con todas las reglas, renunciando á las unidades de tiempo y de lugar. El asunto lo encontró en la historia de la Edad Media y escogió como héroe á un aldeano convertido* en Condottiere.

De la tragedia antigua, Manzoni conservó el corazón. Esta obra fué grandemente elogiada por Gœthe, que elogió igualmente el Adelghis (1822), *otra tragedia de Manzoni de quien decía el autor del Fausto : « Alejandro Manzoni ha conquistado un puesto honroso entre los poetas modernos. Su hermoso y verdadero talento de poeta, reposa en los más puros sentimientos de la humanidad. » El teatro romántico italiano sufrió, ante todo, la influencia alemana, y mientras que en Francia, por ejemplo, los autores pedían ejemplos, ya que no modelos, á Inglaterra, en Italia las obras de Schiller hacían más honda huella que las de Shakespeare. El teatro romántico de Italia encuentra los resortes de sus intrigas en el patriotismo, cuyo sublime sentimiento se expresa muy á menudo en versos inflamados, aunque declamatorios. El* Risorgimento *dió á Italia un teatro nacional, muy romántico y muy patriótico, pero un poco enojoso. En todo caso, fuera de Italia apenas si puede interesar.*

Al movimiento romántico se unen cierto número de autores poco importantes. Felice Romani (1788-1885) *hizo algunas tragedias mediocres y compuso los libretos para óperas de Bellini y de Donizzetti. Los dramas históricos de Giuseppe, Revere* (1812-1889) *se han olvidado, únicamente tienen algun mérito las tragedias de Pietro Cossa* (1830-1881), *sobre todo aquellas cuyo asunto está tomado de la antigüedad.*

B. — LA COMEDIA

La comedia italiana no brilla de igual manera durante la era napoleónica, del romanticismo y del Risorgimento. *Gol-*

doni no había encontrado sucesor, porque Juan Giraud, autor tímido, sin originalidad y sin imaginación, tuvo un éxito bien escaso, y la obra de Alberto Nota es aún más fría que la de Giraud. En este período solamente puede mencionarse á



APOSTOLE ZENO

os toscanos Vincenzo Martini (1803-1862) *y Tommaso Gherardi del Testa* (1815-1881). *En cuanto á Paolo Ferrari, no merecen olvidarse sus comedias históricas, como Goldoni* y sus seis comedias nuevas, *pero, todo ello representa tan poco, que hoy mismo puede decirse que Italia no posee un autor cómico digno de ser comparado con Goldoni.*

C. — RENACIMIENTO DEL TEATRO REGIONAL

La decadencia de la comedia después de Goldoni, y la del drama romántico después de Manzoni, coincidieron con un renacimiento del teatro regional ó en dialecto. Hay un fenómeno digno de observarse en el teatro italiano, y es que cada vez que se agota su vena artística, la inspiración se refugia en el arte popular. Este renacimiento del teatro italiano nace en la segunda mitad del siglo XIX, y es obra exclusiva de las compañías dramáticas, á las que debe el teatro en Italia bastante más que á los autores mismos.

En Piamonte, Toselli estrenó en 1859 *una obra en dialecto* La Cichina di Moncalé (Francisca de Moncalieri) *y su éxito fué bastante ruidoso para decidir á Vittorio Bersezio, el más caracterizado detractor del teatro piamontés, á escribir varias obras, entre ellas una excelente:* «Las miserias de M. Travet», *á pesar de lo cual la decadencia del teatro piamontés fué tan rápida como su renacimiento.*

El interés del público se concentró en la escena milanesa, donde Cletto Arrighi, estrenó en 1870 « Un milanés en el mar», *comedia de las más características de la época, bastante mejor que las escritas por Ferravillo y que las comedias sentimentales de Carlo Bertolazzi titutadas* La Casa del sueño y la Madre. *En Bolonia renovó el teatro coral Alfredo Testoni, con obras como* Fra due cuscini (*Entre dos primos*) *y* Un certo non so chè (Un cierto no sé qué).

En Sicilia, donde no se carecía de poetas que manejaban el dialecto con una pureza casi griega, el teatro había decaído profundamente, á pesar de su Pasquino copiado del Foro romano. Las marionetas habían reemplazado á los actores, y á pesar de tan rudimentarios elementos escénicos, se revelaron algunos maestros como Luigi Capuana (nacido en Mineo en 1839) *autor de la* Mallia (la Malefica) *y Verga, que, en su* Cavallería rusticana, *ha conseguido fama universal.*

En Nápoles, el teatro en dialecto no cesó nunca de ser popular. El mejor autor napolitano moderno es un actor, Petito, que en colaboración con Pascuale Altavilla escribió comedias muy divertidas; pero además de eso, Nápoles cuenta con un teatro más moderno dirigido por Scarpetta, que es también autor y actor. El repertorio lo componen en su inmensa mayoría, parodias de las obras que han alcanzado mayor éxito; pero también se representaban dramas popu-

lares cuyos asuntos, en general, están tomados de los misterios de la Camorra, y aderezados por Cognetti, por Michinino y por el erudito Salvatore di Giacomo. En Venecia, los continuadores de Goldoni fueron los poetas regionales Ricardo Selvatico, autor de la Pequeña botella de aceite, *les* Bocles *de los días de fiesta, Giacinto Gallina, escritor de talento, cuyas comedias se distinguían por el sentimiento y por la observación.*

En Florencia, Enrico Novelli dió algunas farsas toscanas muy divertidas.

EL TEATRO ITALIANO CONTEMPORÁNEO

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el teatro italiano parece definitivamente muerto. El favor del público sigue la corriente de las obras improvisadas y de las comedias en dialectos y al cabo de algunos años, se puede señalar un verdadero renacimiento de este teatro.

Sin embargo, á pesar del talento de ciertos autores y de la superioridad indiscutible de los actores, ningún genio dramático aparece en Italia. La causa es, sin duda, la dispersión de estos talentos en un país divido, más que en diferentes estados, en naciones diversas. La falta de un centro intelectual como París ó Londres; la carencia de un teatro nacional como la Comedia Francesa, han contribuido á impedir el desarrollo del teatro italiano. El esfuerzo y el progreso literarios, no pueden ser apreciados sino comparando las obras nuevas con las que las han precedido en el favor del público, esta comparación no puede hacerse con la misma facilidad y exactitud cuando la producción no se halla centralizada.

Claro está que esta centralización, aunque no imposible, es bastante difícil de lograr en un país tan divido; pero cuando aquella centralización se realice, é Italia, más que una gran nación forme un solo y gran Estado, podrá verse con toda claridad la magnífica floración del teatro italiano. Entonces será la época mas brillante de la literatura dramática en Italia, y las obras que produzca no serán inferiores á las más hermosas que admire la humanidad. El teatro italiano contemporáneo, digno hermano ya de los otros teatros europeos, deja prever aquel magnífico porvenir.

Desde luego, es necesario señalar que el teatro italiano ha sufrido tantas influencias, que todavía no puede distinguirse

en él características propias con fuerza suficiente para imponerse á la imitación de los otros países. Los autores que más señaladamente han influido en la obra de los dramaturgos italianos contemporáneos son, por una parte, los franceses, como Emilio Augier, Alejandro Dumas, hijo, Victoriano Sardou, Paul Hervieu, y Octavio Mirbeau, y por otra los autores del Norte como Ibsen, Maeterlinck, Sudermann, Hauptmann, Tolstoy, y el mismo Bernard Shaw.

El autor dramático más aplaudido en Italia, ha sido hasta su muerte, Giuseppe Giacosa. Como poeta tiene afinidades con los Parnasianos familiares, y su primera obra, Una partida de jaques *que podía firmarla François Coppée, alcanzó un éxito sólo comparable al obtenido por* el Pasante. *En sus restantes obras, debe tanto á Emilio Augier como á Alejandro Dumas, hijo, pero es más elevado que el primero y mucho más burgués que el segundo. Los títulos de la mayoría de sus obras en prosa ó verso, son* : La partida de jaques, El tiempo del amor, El compañero de armas, A perro que lame la ceniza no se confía la harina, Negocios de Banca, El hijo del marqués Arturo, Tristes deudas, Teresa, El marido amante de su mujer, Luisa, Sorpresas nocturnas al piano, la Sirena, la Pata del gato, Tristes amores, Los derechos del alma, La dama de Challant, Como las hojas.

Fernando Martini, nacido en Monsumurano, (Toscana) en 1841, *fué un autor elegante y espiritual, que realizó una brillante carrera. Escribió algunas comedias un poco superficiales, pero llenas de elocuencia delicada y agradable. Fué tan afortunado, que no pueden señalarse en su activo más que éxitos, logrados con* El hombre propone y la mujer dispone, Los nuevos ricos, La fe y La elección de un diputado.

El realismo tiene también en Italia numerosos representantes. Unos han llegado hasta el naturalismo de Zola, otros se han detenido en el realismo psicológico de Paul Bourget, y algunos han intentado cultivar la brutalidad del teatro libre.

El representante más autorizado en Italia del naturalismo, es Girolamo Rovetta, que nació en Brescia en 1853. *Se le ha llamado el Emilio Zola italiano, y se dice generalmente de sus obras que producen « la ilusión de la vida ». Se podría añadir que su teatro es un poco anticuado, á pesar de los aplausos que sigue conquistando. El arte italiano parece convertirse en filosófico y lírico; pero las mismas comedias*



EL ABATE CHIARI

y dramas de Rovetta carecen de ideas, bastándole para conquistar al público las pasiones del momento transportadas á la escena.

Un nuevo alimento de patriotismo que, desde hace un siglo es la pasión dominante de los italianos, la dió Rovetta con su drama Romanticismo. *Del mismo autor se acogieron con entusiasmo los dramas* : La mujer de Don Juan, Las Deshonestas, La condesa María, La Realidad, *y* Romanticismo, *y las comedias* : Un vuelo fuera del nido, El ciego colérico,

En el sueño, Los hombres prácticos, Scelerata, El Bárbaro, Marco Spada, La rama de Olivo, el Poeta, Las dos conciencias y La señora Fanny, *que son las principales. También hay que contar en el número de los realistas á Camillo Antona-Traversi que, en su drama, los* Rozeno, *hizo gala de una gran observación que no puede encontrarse en sus obras posteriores. Alfredo Oriani, nacido en Franza en* 1852, *y muerto hace poco tiempo, escribió muy poco para el teatro, pero en sus escasas obras, se mostró como un gran psicólogo. El asunto de su mejor obra,* El invencible, *es igual al de la novela de Paul Bourget* Andrés Cornelis, *y esta coincidencia dió lugar á largas polémicas en* 1903.

Algunos otros dramaturgos, los Veristas, *han intentado llevar el naturalismo más lejos que Rovetta.*

En Italia, Marco Praga tiene fama, como en Francia la tuvo Sardou, de conocer mejor que nadie todos los recursos del arte teatral. Nacido en Milán en 1862, *Marco es hijo de Emilio Praga, poeta bohemio que no carecía de talento. Su labor debe mucho al Teatro Libre por una parte, y al romanticismo de su padre por otra. Marco Praga es un escritor generoso, que hace tabla rasa de todo los convencionalismos. Sus triunfos han hecho conocer su nombre en todo el mundo, y sus obras principales son* : La mujer ideal, La enamorada, Alleluya, Juliana, El Encanto, El bello Apolo, La mamá, La moral de la fábula y La ondina.

Los veristas más atrevidos han surgido del movimiento regional siciliano. Tales son Giovani Verga y Luigi Capuana.

El talento enérgico de Giovanni Verga ha surgido de Emilio Zola y del Teatro Libre, sin dejar de sufrir por eso la influencia de Hauptman. Verga es un autor regionalista, y la región que describe está tan impregnada de superstición, que el misticismo de este escritor se confunde con el naturalismo. La obra más célebre de Verga, Caballería Rústica *es universalmente conocida bajo el titulo de* Cavalleria rusticana, *gracias al drama lírico, sacado de ella, y puesto en música por Mascagni. El arte brutal de Verga es un poco rudimentario, y el* verismo, *queriendo ser expresión exacta de la vida, no muestra á veces más que una caricatura á causa de los convencionalismos y del recurso escénico conque se ve obligado á contar siempre el autor dramático, y cuya preocupación le sostiene siempre á cierta distancia de la realidad que se propone copiar.*



CARLOS GOZZI

Verga ha dado también al teatro algunas otras obras dramáticas La loba, la caza del lobo, etc.

El puesto de Luigi Capuana (1) *en la escuela verista, es más importante que el de Verga, á pesar de lo cual éste ha desempeñado siempre un papel más importante en el arte*

(1) Nació en Mineo (Sicilia) en 1839.

teatral. El uno y el otro son dos dramaturgos discutidos; pero mientras que Verga, con su Cavalleria Rusticana *ha disfrutado del triumfo, las obras de Capuana, y el* Maleficio *especialmente, han sido rechazado por el público. La influencia de Capuana sobre el teatro, hay que buscarla en los folletines dramáticos que durante muchos años ha escrito en la* Nazione *de Florencia.*

Giovani Bovio (1841-1903), *que ha escrito dramas idealistas en un acto, pertenece al teatro filosófico. Se ha dicho que esos diálogos metafísicos, que consagran el genio de su autor, no tenían nada que ver con el teatro. Es un gran error, porque las obras de Bovio son completamente escénicas y, por otra parte, constituyen el único esfuerzo de este género que se ha realizado en Italia hasta la fecha. Las obras de Bovio se titulan :* Cristo en las fiestas de Pourim, il Milenario, *cuyo protagonista es el Dante,* Leviathan, Sócrates, Catilina, *etc.*

Pero el verdadero representante del teatro de ideas, es Roberto Bracco, nacido en Nápoles, en 1862. *Sus obras el* Triunfo, Infidele, Y Don *Pietro* Caruso, *que Emilio Faguet ha llamado una pequeña obra maestra, han sido aplaudidas en París.*

Bracco comenzó por sufrir la influencia de Ibsen y de Hauptmann, pero bien luego se desentendió de sus modelos, y su talento, aconsejado por críticos de verdadera autoridad, ganó mucho saliendo de las brumas escandinavas y germánicas, para desarrollarse en pleno sol Napolitano. El afán de imitar á los maestros del Norte, alejó á Roberto Bracco durante algún tiempo de la observación de la vida, y dió á los contemporáneos sentimientos que tenían más de escandinavos que de italianos. El error es tanto más digno de reproche, cuanto que Bracco tiene un conocimiento muy exacto del arte escénico, maneja el diálogo admirablemente, y tiene imaginación é ingenio, sin que olvide de vez en cuando la ironía.

Las obras dramáticas de Bracco, son muy numerosas, y pueden dividirse de la manera siguiente : Las desilusionadas, No hacer á los otros...; *farsa.* El, ella y él, Viceversa, Una aventura de viaje, Infiel, El fin del amor, Uno de los Honrados, Flor de Azahar, *que son comedias*; *ocho dramas,* Una mujer, Máscaras, el Truinfo, Don Pedro Caruso, Tragedias del alma, El derecho de la vida, Perdidos en la niebla y Maternidad.

Enrico A. Butti, nacido en Milán en 1868, *es un apasio-*

nado de las discusiones actuales entre la ciencia y la fe, dos términos que se esfuerza en reconciliar. Espíritu muy independiente, bien conocido en Francia por sus novelas, ha escrito para el teatro : El Torbellino, El fin de un Ideal, La Tetralogía de los Ateos, *cuyas tres partes llevan por títulos* : La carrera del placer, Lucifer y una Tormenta, *y algunas otras comedias, como* el Gigante y los Pigmeos.

El teatro en verso no tiene en Italia muchos representantes.

Durante mucho tiempo, lo mejor que ha podido mostrarse en el género-poético, ha sido la Partida de jaques *de Giacosa, anteriormente citada. Sin embargo, un movimiento lírico se dibuja en el teatro, y además de d'Annunzio, que es el príncipe de los poetas italianos, algunos jóvenes poetas que aún no puedo juzgar de una manera definitiva, se esfuerza, según parece, en imitar el teatro de Rostand. Poeta, novelista, dramaturgo, Gabriel d'Annunzio, el más ilustre de los escritores de la Italia contemporánea, es digno de haber brillado en la corte de Francia en el siglo XVI. Sus tragedias suntuosas tienen un mérito que, á despecho de la crítica, las hará vivir mucho tiempo, Se le ha reprochado la imitación de los autores franceses, belgas y escandinavos.*

D'Annunzio ha dotado á Italia de una dramática nueva, noble y misteriosa. Su arte es más amplio cada día. En su Ciudad muerta *su humanismo se duele de las incursiones científicas de la arqueología en las bellas ruinas de la antigüedad; en Gioconda, nos muestra el arte dominando á todo, incluso al amor; en* La hija de Jorio, *pastoral dolorosa, expresa el alma artística de su provincia, y en* la Nave, *se hace intérprete de sus obras, á una trágica de talento admirable* : A Eleonora Duse.

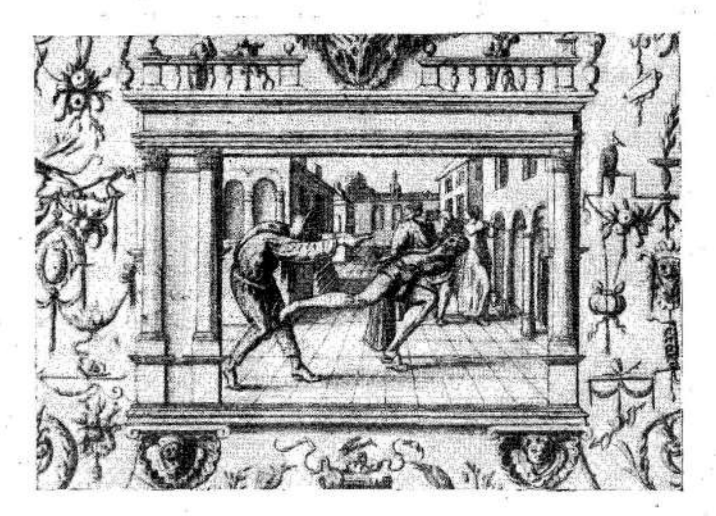
Entre los autores dramáticos de la actualidad, pueden citarse también á Renato Simone (La viuda) *Sabatino López* (La moral corriente, La buena hija); *Sem Benelli, que con* La Cena de las burlas (1) *ha obtenido últimamente un gran triunfo; Lucie d'Ambra* (Efecto de luz); *Ercole Rivalta* (David) *Torelli* (Los maridos); *Grazia Deledda, bien conocido por sus cuentos de Cerdeña, que ha escrito* La Jedra *en colaboración con Camillo Antona Traversi; Vincenzo Morollo* (La ola emigrantes).

(1) Traducida en versos fransceses por Juan Richepin, con el título de *la Beffa*, y representada en París.

Algunos poetas, excelentes traductores, se han impuesto la tarea de dar á conocer en Italia el teatro contemporáneo francés, en verso. Gino C. Zuccala, ha traducido La Virgen de Avila *de Cátulo Méndes; Giobbe Mario, casi todas las obras de Edmundo Rostand; Cosino Giorgi Ricontri, las de Jean Richepin.*

El teatro italiano se halla, actualmente, á una altura á que no había llegado desde el siglo XVI. Falta, es verdad, en Italia una escena como la Comedia Francesa; pero hasta la fecha todos los esfuerzoz realizados para crear esta institución han fracasado, y entre aquellos, la tentación del gran actor Ermete Novelli que quiso fundar un teatro de Goldoni.

Nuevos esfuerzos siguen realizándose en este mismo sentido, y la acogida que han obtenido hasta la fecha, hacen creer en la posibilidad de que se llegaría á realizar el intento.



ESCENA DE LA COMEDIA ITALIANA
Dibujo original (Biblioteca Nacional.)

TROZOS ESCOGIDOS

LOS ORIGENES DEL TEATRO ITALIANO

EL teatro italiano tiene dos orígenes, profano uno y religioso el otro; por una parte vemos los torneos poéticos, y por otra los Laudi de los poetas franciscanos, diálogos espirituales que tienen un verdadero movimiento escénico; eran recitados al aire libre y á veces tenían una rudimentaria tramoya.

El más celebre y mejor dotado de facultades entre los autores de Laudi *es Fra Jacopone da Todi.*

FRA JACOPONE DA TODI (1230-1306) (1)

El bienaventurado Jacopone nació en Todi, Umbría, hacia 1213, y su verdadero nombre era Giaromo Benedetti. Era un verdadero hijo de su siglo, un letrado que ejercía la profesión de abogado, y que á los cuarenta años, al morir su esposa, tomó el hábito de San Francisco, cuya orden estaba dividida entonceendos fracciones; los conventuales y los celadores. Jacopone optó por estos últimos y atacó violentamente al papa Bonifacio VIII, defensor de los primeros, por lo que fué condenado á prisión perpetua. En su calabozo cantó la « santa locura », y sólo al ser elegido papa Benedicto XI, obtuvo su libertad. Murió el 25 de Diciembre 1306.

Jacopone era un gran poeta lírico, y se puede decir que sus diatribas contra Bonifacio VIII anunciaban al Dante.

Llegó á emplear acentos cuyo lirismo no está exento de frescura :

La flor por la mañana nacida, á la tarde estará marchita.

Y véase cómo á propósito del nacimiento de Jesús, nos habla de los Ángeles : Las gerarquías superiores del cielo habían descendido, lucientes cual linternas encendidas con ardiente fuego y tenían sus alas extendidas.

Muchas de sus poesías, llamadas laudi, *tienen verdadero carácter dramático, siendo de notar la desgarradora despedida de Cristo crucificado, y de su madre en* Nuestra Señora del Paraíso

CRISTO. — ¿Por qué viniste, madre? ¿Madre, por qué te lamentas?

MARIA. — Hijo mío, blanco y sonrosado, hijo mío sin igual ¿y por qué me abandonaste?

Estos dramas son á veces puramente espirituales, y su misticismo muy elevado.

(1) BIBLIOGRAFIA. — OZANAM, *Les poètes franciscains en Italie au XIIIe siècle.* — D'ANCONA, *Jacopone da Todi* (1884).

REPARACIÓN DE LA NATURALEZA HUMANA

EL POETA.—En el principio era el hombre virtuoso, pero luego despreció este bien en un exceso de locura. Su caída fué peligrosa, y la ley no ve en él sino demencia pero el que le franquea halla al fin la gloria, y aún está en viaje aquí abajo cuando ya presiente el paraíso.

Cuando el hombre pecó por primera vez, perturbó el orden del amor, y de tal manera se complugo en el amor de sí mismo que se prefirió al Creador; y la justicia se indignó hasta tal punto, que le despojó de todos sus privilegios. Todos los privilegios le abandonaron, y el demonio se enseñoreó de él.

Viendo al hombre tan caído y perdido con su raza, la Misericordia reunió á todas sus hijas, entre las cuales escogió una fiel mensajera á quien encargó de buscar al hombre en la tierra en que se desespera. Madona la Penitencia, recibió la misión y con todo su cortejo. Se declaró presta.

Primero puso la Penitencia en el corazón del hombre a temor, que arrojó de él la falsa seguridad, luego puso el bochorno y al fin un gran dolor de haber ofendido á Dios... Pero, por más que hacía, el hombre no lograba espiar su pecado; pues, caído por sí mismo, por sí mismo tenía que levantarse : no era misión del ángel la de levantarle, y además no lo podía... La Penitencia envió entonces la Oración á la Corte Celestial, donde dijo : « Pido misericordia, y no justicia. »

Y entonces entró la Misericordia diciendo : « heme aquí llorando mi herencia, que la Justicia me ha hurtado. Al castigar al hombre es á mí á quien ha herido de muerte, y me ha despojado de mi felicidad.

LA JUSTICIA. — Señor, la ley fué dada el hombre, el cual por traición quiso despreciarla. He pronunciado la pena, mas ved que no la hice igual al pecado. Examinad mi juicio y corregidle, si en algo me he excedido.

EL DIOS PADRE. — ¡Oh, hija mía, mi soberana Sabiduria! En tí reside el secreto de la Redención del hombre, tal como nuestro juicio la desea y de tal naturaleza que será la alegría de la corte celestial.

EL DIOS HIJO. — ¡Oh mi dulce y reverenciado Padre, en cuyo seno habité siempre! La virtud de la obediencia será siempre la mía. Hálleseme tan solo una morada digna de vuestro hijo, y yo sentaré el acuerdo en que ambos, Justicia y Misericordia, conserven sus derechos...

EL POETA. — Así como Adán fué hecho de tierra virgen, según dice la Escritura, así de una Virgen nació Jesús, que había de redimir á Adán. Nació en invierno, con grandes fríos y en la tierra de sus antepasados; y nadie le prestó techo ni ropa.

LAS VIRTUDES. — Ved Señor, á que viudez estamos condenadas por el crimen de otro, Unidnos á alguno que nos libre del oprobio y nos devuelva la estima y el honor.

EL DIOS PADRE. — Hijas mías, id en busca de mi Bienamado, que á él os uno. A él os encomiendo, para que junto á él halléis reposo y honor sin mancha que os atraigan la admiración de los hombres. Y cuando me le devolváis, os pondré más altas que los cielos...

LAS BEATITUDES. — Señor, somos peregrinas nacidas en vuestros dominios, alojadnos, pues; ved que hemos peregrinado verano é invierno, pasando días amargos y días crueles. Todos nos arrojan de su casa y creen obrar bien, pues somos más detestadas que la muerte.

EL DIOS PADRE. — Aun no es digno el hombre de albergar tan gran tesoro. Por ello os envío á Jesús, á quien serviréis de señal mostrándole á la tierra. « He ahí », diréis, al árbitro de nuestra reparación.

EL POETA. — Nuestro dulce Redentor ha intercedido por nosotros ante la Justicia.

LA JUSTICIA. — Señor, si os place pagar la deuda contraída por el hombre, bien lo podéis, puesto que á la vez sois Dios y hombre. Sólo vos podéis satisfacerme, y con voluntad me arreglaré con vos.

LA MISERICORDIA. — Señor, la enfermedad del hombre es tan grande que en manera alguna curará si no revestis las debilidades de quien fué, es y seráen todos los siglos. Así me consolaréis, miserable de mí, que tanto he llorado.

JESÚS. — Pides prudentemente y quiero satisfacerte. Hasta tal punto el amor me trastorna, que me haré, reputar

por insensato; tal es la redención que he de hacer; tan grandes el rescate que he de pagar. Para que el Hombre sepa como le amo, quiero morir por su pecado.



JACOPONE DA TODI ANLE LA MADONA

CRISTO EN BUSCA

DEL

ALMA ERRANTE

LOS ÁNGELES.— ¡Oh, todopoderoso Cristo! ¿Qué viaje emprendes? ¿ Por qué caminas tan pobremente como un peregrino?

JESÚS. — Había tomadouna esposa á quien había entregado mi corazón. Por mi honor la adorné con joyas, y para vergüenza mía me ha abandonado. Esto me hace ir triste y apenado. Le di mi forma y mi parecido... y para que todas las virtudes tuvieran empleo quise que el alma tuviese al cuerpo por servidor. Era un hermoso instrumento, pero ella lo destempló. A fin de que ella pudiese ejercer su poder, para ella di vida á las criaturas. Y por estos bienes porque debía amarme, me hace la guerra.

LOS ÁNGELOS. — Señor, si la hallamos y quiere volver ¿le diremos que la perdonáis?

JESÚS. — Decid á mi esposa que vuelva, que no me haga sufrir tan dolorosa muerte. Tanto la amo, que por ella quiero morir. Con gran alegría la perdono, y le devuelvo los adornos de que la había revestido... De todas sus traiciones no guarderé ni el recuerdo.

LOS ÁNGELES. — Alma pecadora, esposa del gran esposo ¿cómo tu hermosa cabeza ha caído hasta ese fango? ¿Cómo abandonaste al que tanto te amaba?

EL ALMA. — Cuando pienso en su amor muero de vergüenza. El me había dado muy alto rango y ¿dónde me veo ahora? ¡Oh, muerte dolorosa! ¿Cómo me has cercado?

LOS ÁNGELES. — Pecadora ingrata, vuelve á tu Señor. No desesperes, que por ti él muere de amor... No dudes de que él te acogerá, y ve sin tardanza.

EL ALMA. — ¡Oh Cristo misericordioso! ¿Dónde hallaros amor mío? No es ocultéis más, que muero de dolor. Si alguno vió á mi Señor, que diga dónde le hallaré.

LOS ÁNGELES. — Le hemos hallado colgado de la Cruz, y allí le hemos dejado muerto, quebrantado del suplicio, Quiso morir por ti. Te ha rescatado á buen precio.

EL ALMA. — Y yo comenzaré los lamentos de un cruel dolor... ¡Os mató el amor; habéis muerto por mi amor! ¡Oh, locura de amor! ¿De qué madero colgaste á Jesús?

LAS REPRESENTACIONES SAGRADAS

Después de los cánticos dramáticos de los Franciscanos de Umbría, tuvo Italia sus Misterios ó Sacre Rappresentazioni, *del género de los* Autos Sacramentales *castellanos, que más bien parecían una fiesta religiosa ó un festejo de corte que una obra teatral.*

Entre los autores de Rappresentazioni *se puede citar á Feo Belcari y Lorenzo de Médicis, También Poliziano adoptó la forma de las* Rappresentazioni *para escribir su* Orfeo.

REPRESENTACIÓN DE LA ANNUNCIACIÓN

Atribuída á Feo Belcari (1410-1484).

Después de rogar á los nobles auditores que escuchen atentamente el misterio de la Encarnación de Dios, un Ángel llama consecutivamente á los profetas, las sibilas, etc; y les interroga acerca de la Encarnación de Jesucristo.

La representación termina con el « Ave María » del arcangel Gabriel á la Virgen y por un Ternale, *suerte de salmo en tercera rima, que en honor de la Virgen entona un coro de Ángeles.*

EL ÁNGEL, *al profeta Daniel.*

¡Oh profeta solemne, sublime, verídico, dinos lo que sabes del advenimiento de Cristo, tú que mejor que nadie conoces la verdad.

DANIEL

Tuve cierta noche una visión de que el hermoso Hijo del Hombre venía. Y cuando llegado sea este Santo de los Santos, los reyes de Israel serán dispersos.

EL ÁNGEL, *á Habacuc.*

Ven, Habacuc, y en torno nuestro derrama la sublimidad y la alegría de tu espíritu. Háblanos de la venida de Jesús.

HABACUC

¡Que el que pueda complacerse con las criaturas lo haga! Yo me regocijo en mi creador y quiero que mi corazón resida en Él. Hablo de Jesús, puesto que sé que por nuestra salvación se dispone á morir dolorosamente. Por esto me entrego á él, pongo mi alegría en el Señor y en él me regocijo.

EL ÁNGEL, *á la Sibilia de Cumas.*

Sibila de Cumas, plúgate por la gracia del Señor que nos gobierna, decirnos cuándo Jesús vendrá á traernos la paz.

LA SIBILA DE CUMAS

Dios castigará los potendados de la tierra y el Sublime

bajará del cielo hasta vosotros para reconciliar á los hombres haciendo cesar la guerra. Lo que proclamo será anunciado á la Virgen y la nueva llegará á los más apartados valles. Nacerá de una mujer pobre pero de noble abolengo y hasta los animales de la tierra acudirán á adorarle.

EL POLICIANO (1454-1494) (1)

Ángelo Ambrogini, Policiano (llamado por el nombre de su ciudad natal Montepoliziano, en Toscana) fué uno de los más grandes humanistas y más puros poetas de Italia. Nació el 14 de Julio 1454 y murió el 24 de Setiembre de 1494. Desde los quince años fué célebre por su saber y en 1480 comenzó á ocupar una cátedra en Florencia, la cual fué frecuentada por los más distinguidos espíritus de su tiempo. Escribió mucho en latín, tanto en verso como en prosa, pero también en romance, contándose entre estas últimas obras su Orfeo, *obra dramática que preparó el camino de la tragedia, la pastoral y la ópera.* Orfeo *fué compuesto en dos días y representado en Mántua, con motivo de la entrada en dicha ciudad del duque Galeao Sforza en Julio de 1471, momento en que Policiano tenía diez y siete años. El* Orfeo *fué una revelación en aquellos momentos en que no se ocupaba nadie sino de representaciones religiosas, pues abría nuevos horizontes al naciente arte. Pero, sin embargo, en su forma,* Orfeo *presenta aún los caracteres de las* Sacre rappresentazioni; *pero su estilo tiene un gran encanto poético.*

ORFEO

Mercurio, mensajero de los dioses, y que en esta pieza representa al ángel de las rappresentazioni, *sale á anunciar la fiesta.*

(1) BIBLIOGRAFIA. — F. Q. MENÑEN, *Historia vitae et in litteras meritorum Angeli Politiani*, Leipzig, 1736.

MERCURIO

Silencio, escuchad : hubo un tiempo cierto pastor, hijo de Apolo y llamado Aristeo, el cual amó con tan desenfrenado amor á Eurídice la que fué esposa de Orfeo, que siguiéndola



EL POLICIANO

por amor un dia fué la causa de su destino cruel y culpable, porque mientras ella huía á lo largo de la selva, una serpiente la picó y cayó muerta. Cantando sacola Orfeo del Infierno, mas no pudo observar la condición impuesta y durante su

camino el desgraciado volvió la cabeza para mirarla, por lo que la perdió de nuevo. Desde entonces no quiso amar á mujer alguna, á y manos de las mujeres murió.

Durante el recitado de este prólogo, la escena va llenándose de pastores esclavones (el poeta, en su vocabulario moderno, llamaba así á los Tracios).

Sale Mercurio y la elegía empieza. El joven pastor Aristeo habla con el viejo Mopse y le confía sus amores por Eurídice. Tircis, criado de Mopse, sale en busca de una ternerita blanca que Mopse perdió. El viejo aconseja á Aristeo que no se deje someter á la ley fatal del amor.

Y Aristeo responde :

Mopse, mejor es echar esas palabras al viento.

Verso fatal y melancólico, como este otro :

Aristeo ama, y no quiere dejar de amar.

Y este amor es el nudo de toda la obra.

Aristeo se queja en una canción :

Escuchad, oh bosques, mis dulces canciones
ya que mi ninfa no quiere escuchar.
Ella no escucha mis lamentaciones
no le importa mi triste cantar.
De ellas se conduelen mis mansos rebaños
no probando el agua en la suave corriente
ni el verde pasto sufriendo paciente
las penas tan grandes que sufren mis daños.
Escuchad, oh bosques, mis dulces canciones
...Dile, flauta mía, cómo disiparon
envuelta en los años, su esbelta beldad
y dile cómo el tiempo nos estrujaron
El tiempo que pasa y no volverá.
Dile que ella sienta su nueva belleza
nacer entre flores vivas é ilusiones !...
Escuchad, oh bosques, mis dulces canciones.
...¡Decidle que mi vida se apaga y se aleja

como en el crepúsculo las claras visiones
Escuchad, oh bosques mis dulces canciones
ya que mi ninfa no quiere escuchar!...

Mopse consuela á Aristeo y se regocija de un talento poético que podrá ganarle los amores de Eurídice. Tircis sobreviene y dice :

¡He visto una linda joven
que recoge flores en la falda de un monte.
No creo que sea Venus más bella!...

Por la descripción, Aristeo reconoce á Eurídice, tras la cual marcha, á pesar de Mopse, que quiere retenerle. El joven pastor no puede resistir á su destino y reaparece á lo lejos en el monte, detrás de Eurídice, á quien habla así :

No huyas, que te amo más que á mi vida.
Escucha, no huyas que sabrás mi amor.

Eurídice huye al bosque, donde la muerde la serpiente y muere. La escena queda vacía y llega Orfeo cantando, vestido de blanco, con lira de oro y plectro de marfil, coronado de laureles. Un pastor viene á anunciarle la muerte de Eurídice y el poeta se lamenta :

Lloremos, ¡oh lira inconsolable!
¡Oh cielo, oh tierra, oh mar, oh suerte cruel!...
¿Cómo resistir á este sino implacable?...
¡Eurídice, mi vida, mi amor, mi ideal
sin ti yo no puedo vivir un momento!...
Por ti llegaré hasta el río infernal
Y ahogaré en piedad las penas que siento,
cambiar podremos el negro destino
si en versos de lágrimas mis penas cantamos.
¡Oh cítara mía!... que mi triste sino
sólo con canciones calmarlo esperamos!
Ya esta montaña llevó mis pesares
ya el ciervo y el tigre lamieron mis manos
los bosques lloraron, y ríos y mares!...

La escena cambia. Orfeo llega á los Infiernos. Plutón se extasía escuchando al poeta. Minos recomienda á los dioses que desconfien de sus versos. Orfeo, de rodillas álos pies de Plutón, le pide á Eurídice de quien Proserpina también conmovida, le implora el perdón. Todo el Infierno llora y Plutón se la devuelve :

Yo te la entrego, pero á condición,
de que te siga por la senda oscura
y que domines de tu corazón
todo deseo de pasión futura.
Si calmas los ardores de tu alma fogosa
jamás Eurídice será inmolada
Yo te la entrego contenta y dichosa
é inclino ante tí mi corona y mi espada.

Aparece Eurídice y sigue á Orfeo, que canta versos de Ovidio; pero cantando se vuelve y Eurídice desaparece para siempre, diciéndole :

Ay de mí, tanto amor
para siempre nos separa
Considera qué dolor
la fatalidad depara;
nunca jamás me veré
sobre tu pecho dormida
En vano te llamaré :
¡Orfeo!... ¡Orfeo!... mi vida.

Orfeo, maldiciendo el Destino, intenta seguirla, pero una furia le impide adelantar un paso.

En seguida, el poeta se lamenta en Tracia.

Las mujeres, á las cuales no quiere amar, se preparan á matarle. Las Bacantes, completamente borrachas, se precipitan contra él en medio de gritos salvajes. Una de ellas viene después trayendo en la mano la cabeza ensangrentada de Orfeo, y en coro, cantan furiosamente la gloria de Baco.

XVI SIGLO

LA TRAGEDIA

El autor dela primera tragedia escrita en Europa después de la antigüedad, es Giangorgio Trisino, que la compuo en 1515. *En esta via le siguió Giovanni Rucellai, Alejandro Pazzi de Médicis, Giambattista Giraldi Cinzio y Aretino.*

LA COMEDIA

Desde el siglo XVI hubo en Italia dos clases de Comedias, la literaria, imitada de Plauto y Terencio, y la popular, que á su vez puede ser dividida en varios géneros, la escrita y la improvisada, ó Commedia dell' Arte.

Los más ilustres representantes de la comedia literaria fueron en el siglo XVI, el cardenal Bibbiena y Ariosto. También la escrita contó con notables autores, como Aretino, que escribia en italiano; Andrea Calmo, en dialecto veneciano, y en dialecto de Padua, Angelo Beolco (a) il Ruzante. La única comedia de carácter realmente digna de este nombre, es debida á Maquiavelo : La Mandrágora, *que es una de las obras maestras del teatro italiano.*

GIANGIORGIO TRISSINO (1478-1550) (1)

Giangiorgio Trissino nació en Vicencio en 1478. *Espíritu innovador é impregnado de helenismo, llegó hasta introducir modificaciones en el alfabeto italiano. En poesía cúpole la gloria de haber escrito la primera tragedia que se hizo en italiano, según las reglas de Aristóteles, dando al mismo tiempo á Italia su verso trágico : el endecasílabo blanco. Trissino es más bien un critico distinguido y un gramático que un poeta de gran talento. Sin embargo, su* Sofonisbe, *cuyo asunto tomado de Tito Livio no habia sido tratado por los antiguos,*

(1) BIBLIOGRAFÍA. — E. CIAMPOLINI, *La prima tragédia regolare della letteratura Italiana*, Lucca, 1884. — A. MORSOLIN, *G. Trissino*, Florencia, 1894.

causó gran sensación. Fué escrita en 1515 é impresa en 1542, fecha de importancia extrema en la historia de la cultura general, pues marca el enacimiento de la tragedia, no sólo en Italia, sino en Europa en general. El esfuerzo del Trissino marca el origen del admirable teatro francés del siglo XVII, y, sin embargo, ninguna de sus obras ha sido traducida, Murió en Roma el 8 de diciembre de 1550.

La Sofonisbe, *la mejor de sus creaciones literarias, es una tragedia con coros que tiene bastante grandeza y cuyos caracteres están trazados con firmeza.*

En la comedia no obtuvo el mismo éxito que en la tragedia; con Simillimi (1548) *imitación de* Los Gemelos *de Plauto.*

SOFONISBE

Sofonisbe, hija del sufeta cartaginés Asdrúbal, es la esposa de Sifax, rey de los Númidas y aliado del pueblo romano. El genio y la belleza de Sofonisbe han alejado á Sifax de la alianza romana y le han inducido á unirse á Cartago. En una sola noche, Escipión vence á Sifax y Asdrúbal. Masinisa antiguo rey de los Númidas destronado por Cartago, vuelve al trono abandonado por Sifax. Masinisa se apodera de la bella Sofonisbe y la hace suya, de cuya traición se entera Sifax en su prisión, y se queja á Escipión, que temiendo la influencia que la hermosa reina pueda ejercer sobre Masinisa, se la reclama como formando parte de su botín. Masinisa desesperado, antes que faltar á su alianza con Roma y antes que verla en manos de Escipión, le envía un veneno que ella bebe heroicamente.

LA MUERTE DE SOFONISBE

SOFONISBE

Contenta estoy de verte dichosa
en servirme. Tranquila moriré
si quisieras ¡oh hermana cariñosa!
que mi hijo á tu cuidado esté.

HERMINIA

Precioso don de una mano amada.

SOFONISBE

Tú serás su madre enamorada.

HERMINIA

Yo lo seré ya que tu no puedes.

SOFONISBE

Hijo mío, cuándo más me necesitas
mi vida huye á regiones infinitas.

HERMINIA

¿Qué hacer, ¡oh cielos! con tan tristes quejas?

SOFONISBE

El tiempo calmará tu dolor, hermana mía.

HERMINIA

¡Oh, déjame que te siga en tu agonía!

SOFONISBE

Que sufra yo, hermana, es suficiente.

HERMINIA

¡Cruel destino, que mi bien me quita aleve!

SOFONISBE

¡Oh madre, que ni pueda verte,
ni pueda al menos besarte antes de mi muerte!
¡Oh padre!... ¡Oh mis tiernos hermanos
ya jamás podré besaros vuestra mano!
Que la dicha os cubra con su tiara.

HERMINIA

Qué desgracia más inmensa nos prepara.

SOFONISBE

Herminia, tú solamente eres
de mi familia quien morir me viere.

HERMINIA

Feliz sería si por uno de ellos me contara.

SOFONISBE

Siento una mano que mis fuerzas arrancara
y, sin embargo, aun vivo lentamente.

HERMINIA

¡Cuán amargo el corazón este viaje siente !

SOFONISBE

¿Qué veo?... ¿Qué quieren estas sombras?...

HERMINIA

¡Desgraciada !... ¿Qué ves ahora?

SOFONISBE

¡No ves, hermana, éste que me arrastra !...
¡Qué haces !... ¡Dónde me llevas !... ¡Basta... Basta !...
¡No me toques !... ¡Contigo iré !...

HERMINIA

¡Piedad !...

SOFONISBE

No llores. ¿No sabes toda la verdad?...
¿que nacemos condenados á morir?

HERMINIA

¡Ay de mí !... Esta muerte no puede venir
cuando se es joven como tú lo eres.

SOFONISBE

El bien no viene jamás cuando se quiere.

HERMINIA

Es un bien cruel el de la muerte.

SOFONISBE

Acércate, que en tu brazo fuerte
quiero descansar; la noche agita
sus tinieblas en mis ojos que marchita...



GIANGIORGIO TRISSINO

HERMINIA

Apoyaos en mí...

SOFONISBE

¡Hijo mío!
Tu madre te abandona al hado impío.

HERMINIA

¡Dios mío! ¡Cuánto dolor en sus lamentos!
no dejéis de escuchar estos acentos.

SOFONISBE

No puedo más, ya mi vida se apaga.

HERMINIA

Dejad que una caricia en vuestra faz os haga.

CORO DE MUJERES

Mirad aún su cara hermosa.

SOFONISBE

No puedo, oh Dios.

EL CORO

Que El te acoja en su seno

SOFONISBE

Adiós, adiós.

HERMINIA

¡Ay de mí! ¡cuánta tristeza!

EL CORO

Ella ha muerto dulcemente
Pongámosle el sudario

HERMINIA

¡Esperad aún un poco! ¡Mujer amada,
Luz de mis ojos, dulzura de mi vida!
¡Pronto me habéis abandonado!
Dulces ojos, manos delicadas
¿Tan pronto dejáis la vida?
Escucha, escucha mis palabras
Es tu Herminia quien te habla.

EL CORO

¡Ay, que ya no ve ni oye!...
...Callad, mujeres, callad.
Que Masinisa se acerca.

MASINISA

Los lloros y lamentos que aquí oigo
me hacen temer que Sofonisbe

tomara ¡ay de mí! el fatal veneno
y llegué ya muy tarde en su socorro.

EL CORO

Inútil es, piedad tardía

MASINISA

¿Qué significan, mujeres, estos llantos?

EL CORO

Lloramos, señor, por nuestra reina.

MASINISA

¡Muerta!

EL CORO

Sí, muerta.

MASINISA

Antes que la tierra para siempre
me la oculte, quiero verla.

EL CORO

Quitémosla al sudario.

GIOVANNI RUCELLAI (1475-1525) (1)

Nació el 20 de Octubre de 1475, en Florencia, y después de sólidos estudios, recibió las órdenes.

Era primo del papa León X, que le envió de embajador á Francia. De vuelta á Roma quiso rivalizar con su amigo el Trissino, á cuyo efecto escribió Rosamunda, *el mismo año (1515) en que fué compuesta* Sofonisbe. *En su obra adaptaba la* Antígona *de Sófocles. Dejó sin acabar un* Orestes *y murió el 3 de Abril de 1525.* Rosamunda *es una tragedia en cinco actos con coros.*

(1) BIBLIOGRAFÍA. — GUIDO MAZZONI, *Le opere di Rucellai*, Bolonia, 1887.

ROSAMUNDA

Alboino, rey de los Lombardos, ha derrotado á los gépidos y dado muerte á su rey Cunimundo, cuyo cadáver busca su hija, durante la noche que le halla y sepulta. Pero los soldados de Alboino sobrevienen, le desentierran delante de ella y le cortan la cabeza, que se llevan en un recipiente; á Rosamunda y las de su séquito las conducen prisioneras. Con el cráneo real, Alboino hace una copa, y luego fuerza á Rosamunda á casarse con él. En esto sobreviene un joven guerrero lombardo, Amalquildo, que enamorado de Rosamunda, quiere defenderla. El coro le anuncia que las nupcias se han celebrado ya, lo que le sume en la mayor desesperación. Alboino quiere hacer beber á Rosamunda en el cráneo paterno; pero Amalquildo, que había decidido darle muerte, lo logra antes.

LA MUERTE DE ALBOINO

EL MENSAJERO

Reina, salud.
De vuestro cruel tormento
llegó ya el fin.
Amalquildo valiente
la cabeza os envía del tirano cruel.

ROSAMUNDA

¿Es posible? ¡Dios del cielo!
¡Creerlo no puedo! Gracias Dios mío.
Y tu, amigo, cuenta
de qué manera murió.

EL MENSAJERO

Amalquildo,
tu fiel y caro amante
dióle muerte.

ROSAMUNDA

¡Cómo premiarle nunca!...
Cuenta, cuéntalo todo.



JUAN RUCELLAI

El mensajero

Por consejos de tu aya
tomó trajes femeninos
cual una de nuestras doncellas.
Su juventud, la oscura noche
protectora del engaño
y los velos que llevaba
de tal suerte le cambiaron,
que sólo reconocerle pudimos con gran trabajo.
Así atravesamos las filas

de guardia y gente armada
y sin tropiezo llegamos
hasta la cámara regia.
Intenso y profundo sueño
le retenía en su lecho
y éranos ello probado
por sus ronquidos sonoros.
Yo la puerta vigilaba
y tu aya alzó las mantas,
y con la espada llevada
y á este efecto escondida
volviéndome yo por no verla
arrancándole de un tajo la testa.
Sólo vi un río de sangre
Mezclada de espuma y de vino.
Así cortada, la horrible cabeza
diónos aún grande espanto;
sus ojos parpadearon
abrió la boca, rechinó sus dientes
y ni muerta perdía su fiera altivez.
Por la barba tomóla y en un pañizuelo
Amalquildo la trae á rendirla á tus pies.

PIETRO ARETINO (1492-1556) (1)

Nació en Arezzo (Toscana), el 20 de Abril de 1492 y murió en Venecia el 21 de Octubre de 1556. Era hijo de un zapatero llamado Luca, y por sus talentos literarios llegó á ser el íntimo y el comensal de los grandes personajes y artistas de su tiempo, con quienes sostenía correspondencia. Los papas, Carlos V y Francisco I le honraron altamente y tuviéronle en grande estima.

En Venecia, á donde se retiró por la libertad de que allí se gozaba, llegó á ser el precursor de la prensa moderna; pues sus libelos disponían de la opinión pública, tan pronto en favor del rey de Francia como del Emperador. Se llamaba á sí mismo « la plaga de los príncipes ».

Su prosa era enteramente nueva, y ejerció gran influencia sobre Rabelais, al mismo tiempo que sus parodias de los poemas de caballerías preparan el camino de Cervantes. Su gusto ejerció feliz influencia en las artes de su tiempo, y sabido es que á Ticiano le llamaba « compadre ». Era sumamente caritativo, y al mismo tiempo llevaba en Venecia una vida principesca, con un lujo oriental. Aretino escribió la Orazia, *que es la más notable tragedia del siglo XVI y de la cual se piensa que inspiró el* Horacio *de Corneille, que no aludió á ella, sin duda á causa del desprecio que los enemigos de la* Plaga de los Príncipes *han hecho caer sobre su nombre. Pero hoy su memoria comienza á rehabilitarse. Compuso además cinco comedias* : El Mariscal, la Cortesana, la Talanta el Filósofo y el Hipócrita, *entretenidas, algo confusas, pero llenas de imaginación y de observaciones felices. Se las considera como de las mejores obras de su tiempo, y hasta se pretende que el* Hipócrita *inspiró su* Tartufo *á Molière.*

LA ORAZIA

Ó Tragedia de los Horacios, en cinco actos y con coros. Su asunto es conocido, pues ha sido también tratado por Lope de Vega y por Corneille. Roma y Alba están en rivalidad, y

(1) BIBLIOGRAFÍA.— *L'Œuvre du Divin Aretin (introduction et notes et essai de bibliographie arétinesque,* par Guillaume Apollinaire), 2 vol. París, 1909-1910. — *Œuvres choisies de P. Arétin,* trad. par le bibliophile Jacob. — PIERRE GAUTIEZ, *L'Aretin,* París, 1895. — *La Orazia, pub. d'après l'edition rarissime de Vinegia apresso Gabriel Giolito,* 1549 *par A. G. C. Galetti,* Florencia, 1855.

la cuestión quedará zanjada por el singular combate de los tres Horacios y los tres Curiacios. Véase la escena en que el Aretino nos muestra á Celia (la Camila de Corneille), hermana de los Horacios y esposa de uno de los Curiacios, en presencia de Publio, su anciano padre.

HERMANA Y ESPOSA

SPURIO, *amigo de Publio*

He aquí á Celia que sale.

PUBLIO

Su sombra más bien, que sombra parece.

SPURIO

Poco puede quitar el aliento
á una joven cual ella sufrida,
y poco basta para devolvérselo.
Sus mejillas rosadas y puras
sonrójanse ó se empalidecen
al asalto del miedo ó del pudor.

CELIA

Padre, padre.

PUBLIO

Hija amada,
¿Qué te ocurre?

CELIA

Amor carece de ley

PUBLIO

Aunque antes que todo otro amor
está el que debe á la patria
el que tenga nobleza en su pecho.
Tú procedes de opuesta manera
Cual si fuese más digna la vida
del que llora su amargo dolor,
que la victoria que á todos jubila.
Yo quisiera, por mí, cada día

dolores crueles cual este dolor
Que es dicha cierta la de este mi daño
Que da cosa útil, cual esto que veo
Que nuestra desgracia llegó á procurar.
¿Y á quién? A Roma, que es proclamada
reina triunfante de la que quisiera
proclamarse un día de su emperatriz.
Y además de esto ¿puedes olvidar
por la muerte de tu marido la cruenta
de tus dos hermanos?
Por el odio implacable de tamaño crimen
modera tu afecto para el otro extremo,
y si de tus ojos tus lágrimas brotan
derrámalas tiernas por los dos Horacios,
como tú nacidos en el mismo suelo
y que para siempre perdidos tenemos.
Mientras que esposos se te ofrecerán,
virtuosa, agradable, honrada, gentil,
y si bella dijera, la gracia honraría
de la que al darte la vida la suya perdió.

CELIA

Si después de los Dioses, hay que venerar
al padre amoroso que vida nos dió,
gracias os doy ¡oh mi padre! y os digo
que al morir mis hermanos amados
dos de mis miembros murieron también.
Mas por la muerte de mi esposo sublime
siento la muerte en mi corazón
pues las esposas vivimos la vida
del hombre que amamos...

TALANTA

Comedia en cinco actos. Después de calmar el furor que contra ella siente un joven señor llamado Orfinio, Talanta, cortesana famosa, ha de enfurecerse á su vez por la vida de una joven esclava y un Sarraceno que le han dado, uno el capitán Tinca de Nápoles y otro Maese Vergolo, de Venecia. Entretanto Armileo, joven caballero romano, adoraba

y la joven esclava fingiendo amor á Talanta y encuentra á Blando, acompañando á una joven vestida de hombre, á quien toma por la esclava que le había vendido la cortesana, por lo que los fuerza á los dos á venir á su propia casa. Y como Blando cuenta que ha perdido dos hijos gemelos, se descubre no sólo que el tal sarraceno es una mujer pintada con arte y que la esclava es un mozo, sino aún que uno es marido de Marmila, hija del capitán, y la otra la mujer de Marchetto, hijo del veneciano. Por lo que Armileo, viendo que la muchacha que Blando llevaba vestida de hombre se parece á su hermano, la desposa, y Orfinio sigue de amante único de Talanta.

La siguiente escena nos hará ver cómo Costa, criado de Orfinio, Fora, criado de Maese Vergolo, y Branca, parásito, se surten á expensas de un bienaventurado salchichero.

FORA Y EL SALCHICHERO

COSTA. — ¿Hay aún tiempo?

BRANCA. — Ni el diablo te reconoce.

FORA. — ¡Ah! ¡ah! ¡ah!

COSTA. — Bastante trabajo me ha costado hallar los trajes.

FORA. — Escóndete, Branca, en ese rincón para que recojas la copa y el puñal que te arrojaré al huir; entonces, aplastándome el gorro la cabeza y poniéndome un emplasto en un ojo, me finjiré cojo : ya sabrás para qué.

BRANCA. — Una señal tuya me bastará.

FORA. — Ve á donde te digo. Y tú Costa, sígueme.

COSTA. — Bueno, camina.

FORA. — Herízate la barba con la mano.

COSTA, *(que va en traje de mozo de cuerda)*. — Ya está.

FORA. — Menos orgulloso me sentiría de ir á una cruzada que de pegársela á ese que allí ves, con la muestra pintada :

jamás da el peso justo ni hay mayor ratero en toda la Giudecca (1).

COSTA. — Convendrá que yo me pasee por los alrededores para que me llames por casualidad.

FORA. — Sea, y, entretanto, allá me dirijo.

COSTA. — Pasad, señor.

FORA. — Para la burla que voy á hacerle á ese me siento transformado en águila, milano ó halcón, y me parece que con la impetuosidad conque esas aves de rapiña caen sobre su presa, voy á caer sobre él. (*Al salchichero*) Oye ¿tienes, para preparar una comida?

EL SALCH. — Y un banquete, aunque fuese para viente personas.

FORA. — ¿Pavos y algo más?

EL SALCH. — Dejaos servir por vuestro servidor...

FORA. — ¿Y quién me llevará lo que compre?

EL SALCH. — Justamente, ahí pasa un mozo de cuerda con los brazos cruzados.

FORA, *á Costa*. — ¿Quieres ganarte algo?

COSTA. — Es todo lo que deseo.

FORA. — Pues entra.

COSTA. — Voy.

FORA, *al salchichero*. — En primer lugar, quiero cuatro pares de capones... Mira, ahí dejo mi bolsa en garantía de lo que voy á comprar.

EL SALCH. — Ahí está.

FORA. — Escríbelo todo en un pedazo de papel.

EL SALCH. — A sus órdenes.

FORA. — Ahora tres pares de perdices.

EL SALCH. — ¿No os parecen dignas de un Rey?

FORA. — Anota.

EL SALCH. — ¡Ya está!

FORA. — Me decido por dos faisanes.

EL SALCH. — En ninguna parte los hallaréis iguales.

FORA. — Sigue anotando...

(1) La tierra firme frente á Venecia.

EL SALCH. — Tomad también esta liebre y esa hermosa pierna de venado.

FORA. — Bueno, por darte gusto...

EL SALCH. — Paréceme á propósito que toméis también ocho ó diez libras de este queso magnífico para sopas lombardas (1) y para empanadas...

FORA. — ¡Ah! Tú adivinas mis gustos.

EL SALCH. — Unas carnes saladas. ¿No vendrían bien?

FORA. — Lo dejo á tu elección.

EL SALCH. — Voy á escribir todo lo que tomáis.

FORA. — Entretanto, yo lo pondré en la cesta.

EL SALCH. — Un plato de estos cardos harían bien al fin de la comida.

FORA. — ¡Oh, qué hermosos!

EL SALCH. — Merecen, en efecto, elogios.

FORA. — Ahora, haz la cuenta.

EL SALCH. — Ocho capones, cuatro escudos.

FORA. — Lo bueno nunca fué caro.

EL SALCH. — Seis perdices, cinco julios.

FORA. — No valen menos.

EL SALCH. — El venado y la liebre, siete carlinos.

FORA. — Espera.

EL SALCH. — ¿Qué?

FORA. — ¿Dónde estás, mozo?

COSTA. — Aquí señor, y soy de Bérgamo (2).

FORA. — Lleva eso á la Trucha (3) para el caballero de Basbacca.

COSTA. — Enseguida.

FORA, *al salchichero.* — Haz la cuenta.

EL SALCH. — Los faisanes, un escudo; el queso, á nueve baioques la libra, precio á que se paga en Parma. Cinco por cinco, viente y cinco; cuatro por seis, treinta y uno (4) y ganas doce.

FORA. — Y añade esta puñalada (*Hace como que le apuñala*).

(1) Sopa de pastas italianas.
(2) Casi todos los mozos de cuerda eran de esta ciudad.
(3) Es decir á la casa que como muestra lleva una trucha.
(4) Finge error para robar al cliente.



PEDRO ARETINO

EL SALCH. — ¡Ay! Me ha muerto (*corre tras de Fora fugitivo que, después de volver una esquina, reaparece fingiéndose cojo y tuerto de un ojo*)¡ Detenedle! ¡cojedle! ¡Detenedle!

FORA, (*á Branca*). — ¡Toma, Branca, huye (*le arroja la capa y el puñal*).

EL SALCH. — ¡Ladrones, ladrones!

FORA. — Ya no hay medio de vivir en esta ciudad á causa de los ladrones.

EL SALCH. — Si no tropieza con la lámpara me hiende en dos la cabeza.

FORA. — Si ahorcasen á algunos de ellos, se acabarían estas calamidades.

EL SALCH. — ¿Crees que le alcanzaré?

FORA. — Ese muy pillo vuela más que corre.

EL SALCH. — ¡Me ha robado por más de mil escudos!

FORA. — Esta desgracia no es nada comparada con la mía, ¡á mí me han dejado tuerto de un ojo y cojo de una pierna, y para colmo, la justicia no me hace caso! Así... volved á vuestra tienda, pues sólo os falta acaloraros y constiparos.

EL SALCH. — Seguiré tus consejos, y me iré á llorar mi sangre y mi sudor (1).

EL HIPÓCRITA

*En l'*Ipocrito, *Liseo, viejo padre de familia consumido por la desgracia y desesperado, recobra ánimos gracias á las exhortaciones del Hipócrita y afronta la adversidad con indiferencia. Las persecuciones de sus yernos y la vida licenciosa de sus hijos no hacen ya mella en él, y al fin, la fortuna que ya no busca, le sonríe. Véase una parte del prólogo, que es recitado por dos actores.*

INVECTIVAS

¡Caiga el príncipe poco liberal en la miseria de los que han de servirle! ¡Ojalá que la insolencia de los cínicos

(1) Es decir el perdido fruto del sudor de su frente.

pueda ser humillada hasta tener que cuidar los perros viejos y las mulas! ¡Quisiera coronar con tripas al necio que teniendo por presa á un gran señor no ayuda al que lo merece! ¡Quisiera estar á caballo de los pedantes para con larga fusta enseñarles cómo se hacen las obras y no cómo se las desacredita, y que los desgraciados que para crearse un nombre me plagian, tenga tanto genio que el público, al dignarse leerlos, por ellos comprenda mi mérito! ¡Quisiera beber sángre de mezquinos y tontos! ¡Que el que ame más un escudo que á un hombre, sea lapidado por el pueblo! ¡Quisiera ver un gigante que rompiera los huesos á los lechuzos, que, para poder dar fe de vida, optan por España ó Francia! ¡Que el que da á los bufones en vez de dar á los grandes artistas, tenga que llegar mendigando hasta la horca á que hayan de colgarle! ¿Cuándo la corte dejará de ser mala, ó por lo menos de perseguir al que le dice sus tristes verdades? ¡Ah, si pudiera convertirme en carnicería, para vender al peso á los amigos asesinos!

¡Ojalá los bienes y la vida de los avaros fuesen tragados por dos mil Satanás, y la vileza de los aduladores ser hundida en la plenitud de todas las letrinas conventuales! ¡Quisiera desenmascarar á los cínicos de la misma manera que los cerdos se rascan! ¡Quisiera ser el cadalso de los guapos de oficio! ¡Quisiera vapulear á los mentirosos como se apalea las alfombras! ¡Quisiera ver en galeras á los que van á las mesas donde no han sido invitados! ¡Señores que prometéis lo que no habéis de dar¡ que paséis toda vuestra vida en espera de dos días de salud! ¡Y vosotros, graciosos que de nada entendéis y en todo os metéis, que paséis vuestra vida recibiendo *asperges* (1) de orina podrida! ¡Y á los que os creéis vasos de selección, os deseo que paséis la vida con la nariz en el hedor de vuestros excrementos! ¡Que una constante inflamación de los pulmones haga caer los bigotes de los *media-cabeza* (2) monos tan viles como fanfarrones! ¡Quisiera hacer buñuelos y pastelones de los que fomentan los escándalos y les gusta exhibirse!

(1) Fórmula de la aspersión que el sacerdote recita.

(2) Hurluberlus.

DIVIZIO DA BIBBIENA (1470-1520)

El autor de la Calandra, *el cardenal Divizio da Bibbiena, fué uno de los íntimos del papa León X, á quien sirvió como conclavista. Era uno de los hombres que más divertían á aquel papa, y sólo á esta razón profana debió* el capelo *cardenalicio. Nació en Bibbiena, el* 4 *de Agosto de* 1470, *murió en Roma el* 9 *de Noviembre de* 1520.

La Calandra *ó* Calandria, *ó sea la comedia de Calandro, fué representada por primera vez en la corte del duque de Urbino, en* 1508.

LA CALANDRA

La intriga de esta obra se basa en el parecido de un hermano y una hermana, por lo que se le ha atribuído cierta analogía con Los Gemelos *de Plauto. Pero al escoger para protagonistas personajes de diferente sexo, el cardenal de Bibbiena ha dado á su obra un sabor picante de que carece la del clásico latino. La necedad y la sensualidad de Calandro, el nigromante á quien se atribuye el poder de metamorfosear un hombre en mujer y las complicaciones de la intriga forman una excelente comedia, un tanto burda y licenciosa en exceso.*

Véase una escena en que Fessenio persuade á Calandro de dejarse encerrar en un cofre para ir á casa de una mujer sin comprometerla.

EL VIAJE DE CALANDRO

FESSENIO. — Para que nadie se entere y no la comprometas, te encerrarás en un cofre.

CALANDRO. — Oye ¿será el cofre bastante grande para que yo quepa en él?

FESSENIO. — Poco importa, si no cabes entero, te pondremos en pedazos.

CALANDRO. — ¿En pedazos?

FESSENIO. — Sí, en pedazos. Si te hubieras embarcado sabrías, por haberlo visto á menudo, que para que cientos de personas quepan en una pequeña barca, se les desar-



EL CARDENAL DE BIBBIENA

ticula las manos ó los pies, de manera que amontonadas como las otras mercancías, á penas ocupan sitio.

CALANDRO. — ¿Y luego?

FESSENIO. — Al llegar á puerto, cada uno vuelve á hallar sus miembros; á menudo, por error ó malicia, uno coge los miembros de otro y se los pone como le parece, lo que es peligroso, pues si coge un brazo ó una pierna mayor ó más pequeño que el suyo, quedará contrahecho ó cojo.

CALANDRO. — Bueno; ya me cuidaré de que en el cofre

no me cambien los miembros. ¿Y á dónde se desarticula á las personas?

FESSENIO. — En cualquier lugar... Es cosa fácil que se opera con un poco de magia. Te basta decir, como yo, en voz baja... mira, di : Ambraculac.

CALANDRO. — Anculabrac.

FESSENIO. — No... Ambraculac.

CALANDRO. — Alabracuc.

FESSENIO. — ¡Oh, aún peor! Ambraculac.

CALANDRO. — Alucambrac! Oh! oh! oh! oh! Hola! Ah! Ah!

FESSENIO, *Pegándole.* — Malditas tu falta de memoria y tu poca paciencia ¿No te he dicho que hables bajo? Por tu culpa ha fallado el encanto.

CALANDRO. — Y tú me has deshecho un brazo.

FESSENIO. — Pues ya no se te puede desarticular.

CALANDRO. — ¿Cómo hacer?

FESSENIO. — Buscaremos un cofre bastante grande para tí.

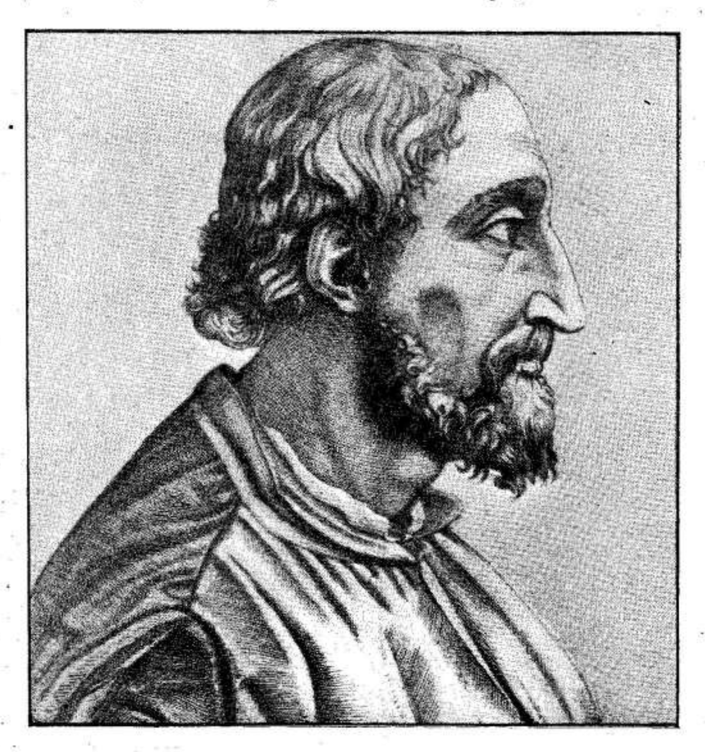
LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533) (1)

El autor de Orlando Furioso *es uno de los más grandes poetas italianos. Nació en Reggio, el 8 de Septiembre de 1474, y su vida fué triunfal, rodeada siempre de lujo y honores. El llamado « Homero de Ferrara » escribió cinco comedias llamadas* : la Cassaria (1502), la Lena, los Suppositi, *representada con gran éxito en el Vaticano,* El Nigromante *y la* Scolástica, *que dejó sin acabar, pero á la que pusofin su hermano Gabriel.* La Cassaria *y* Suppositi *han sido escritos dos veces : en prosa primero y después en verso.*

El teatro de Ariosto no hace olvidar su obra caballeresca, y Orlando Furioso *es su gran cartel de gloria. Sus comedias se derivan demasiado directamente de Plauto y Terencio, mas no por eso se les puede negar originalidad, pues las cos-*

(1) BIBLIOGRAFÍA. — UGO A CANELLO, *Storia della literatura italiana nel secolo XVI*, Milân, 1880. — G. F. FERRAZZI, *Bibliografia Ariotesca*, Bassano, 1881.

tumbres del siglo XVI están pintadas en ellas; y esta pintura no las favorece en nada : una truhanería andante que habla el más licencioso lenguaje. Estas comedias, perfectamente inmorales, obtuvieron gran éxito en su tiempo, aún entre los



LUDOVICO ARIOSTO

hombres de más cultivado espíritu y los religiosos. Hoy agradaría menos, á causa de su grosería rebuscada y á ratos penosa. En el siglo XVII, en Venecia el público no dejó acabarse una representación de la Scolástica, *á pesar de que la representaban sus actores favoritos, como Lelio y Flaminia. Por otra parte, el estilo de las obras del Ariosto parece pesado, sus intrigas inverosímiles y el lenguaje descarado, aparte*

de que la mayor parte de las alusiones, que tanto regocijaban al duque Alfonso de Este y al papa Leon X, son hoy incomprensibles. Orlando Furioso *es siempre nuevo y actual, mientras las comedias de Ariosto están olvidadas. Ariosto murió en Ferrara, el 25 de Diciembre de 1533.*

LA CAJA

La Cassaria *ó* la Caja *es la primera de sus comedias; primero la escribió en prosa, y luego en verso. En ella, el hijo de un avaro sabe que su padre tiene una caja llena de oro, de la cual se apodera á fuerza de arte y maña, y entonces compra á un rufián una esclava de quien está enamorado. Esta obra agradó mucho al duque de Ferrara.*

Véase el monólogo de un criado sobre los rafinamientos de los tocados femeninos de entonces.

LAS COQUETAS.

Nunca logran acabar, tienen trescientas horquillas que ponerse en la cabeza, y cada una se la han de poner de trescientas maneras diferentes. Cada uno de sus cabellos se lo ponen de cien maneras diferentes, y aún á veces no les basta esto. Luego vienen los afeites y pinturas; ¡y para esto sí que eres necesaria, oh paciencia! Primero el blanco, luego el rojo, que se ponen, quitan, arreglan y vuelven á quitar... para empezar de nuevo... ¡Y las miles de veces que hay que mirarse al espejo! ¡Uf! ¡y qué trabajo para arreglarse las cejas, y qué industria para enderezarse el talle! ¿Y lo que hacen á sus uñas... con el cortaplumas, las tijeras, los jabones líquidos y los limones? Una hora para lavarlas y otra para perfumarlas, y para darles fricción á fin de que se ablanden. ¡No podría contar las cajas, ampollas, potes y objetos de tocador que ponen en juego!... Pero ¿y qué decir de nuestros señoritos, que debieran hacerse conocer y honrar por sus talentos?

Pasan el tiempo que debieran emplear en estudios, en pintarse de blanco y de rojo. Imitan á las mujeres en todo, y tienen espejos peines, pinzas depilatorios, estuches con instrumentos diversos, potes, ampollas, cajas, etc. Saben

AUTÓGRAFO DEL ARIOSTO

componer, pero no versos heroicos y elegantes, sino almizcle ámbar y algalía. También se ponen miriñaques para ensancharse las caderas, acolchonan su jubón para aparentar pecho y el cartón y el fieltro aumentan el ancho de sus espaldas. Y los que tienen piernas de grulla, se ponen falsos muslos y falsas pantorrillas.

El rufián

Lucrano. — Das pruebas de no poseer gran experiencia de la vida, pues me das un nombre que jamás me fué aplicado, ni lo fué á mi padre ni á nadie de los míos.

Trappola. — Perdóname, pues no te había mirado bien. Trataré de reparar mi error. Dime, vil personaje de baja estofa... pero ¡por Dios que acaso seas el que busco, ó hermano, ó primo, ó de su parentela!

Lucrano. — Pudiera ser. ¿A quién buscas.

Trappolo. — A un perjuro, á un asesino.

Lucrano. — Habla bajo, vas camino de hallarle... ¿Cómo se llama?

Trappolo. — En la punta de la lengua le tenía hace un instante, pero no sé que he hecho de él...

Lucrano. — Le habrás escupido ó tragado.

Trappola. — Escupido más bien, pues es un manjar tan fétido, que no habría podido tragarle sin vomitarle enseguida.

Lucrano. — Entonces, recógele del suelo.

Trappola. — He de describírtelo tan bien, que será inútil que busque su nombre : es blasfemo, embustero...

Lucrano. — Cualidades son esas inherentes á mi profesión.

Trappola. — Ladrón, fabricante de moneda falsa, ratero, rufián...

Lucrano. — Eso es lo principal de mi arte.

Trappola. — Delator, mal dicho, sembrador de escándalos y cizañas.

Lucrano. — Si estuviésemos en la corte de Roma, se podría titubear antes de nombrar al que buscas, pero en

Metellino no puede tratarse de otro que de mí. Y si quieres recordar mi nombre... me llamo Lucrano.

TRAPPOLA. — Lucrano, sí, sí, ... Lucrano, con el mal año...

LUCRANO. — ¡...que Dios te dé! Soy el que buscas.

MAQUIAVELO (1469-1527 (1)

El autor del Príncipe *nació en Florencia el 3 de mayo de 1469, y murió en la misma ciudad, el 22 de junio de 1527. Durante su vida desplegó una gran actividad al servicio de su ciudad natal. Primèro se puso en contra de los Médicis, le que aprisionaron y sometieron al suplicio; pero terminó haciéndose amigo de ellos, por lo que al ser proclamada la república en Florencia pareció sospechoso á los vencedores por sus relaciones con la familia proscrita y fué alejado del poder.*

Es autor de la mejor comedia de su siglo, la Mandrágora, *cuyo asunto, cosa rara para la época, parece inventado y no tomado de lo antiguo. Su otra comedia,* la Clizia, *no tiene la originalidad, la fuerza, el atrevimiento, ni la vivacidad escénica de* la Mandrágora.

LA MANDRÁGORA

El asunto de esta obra es bastante conocido en Francia por haberlo puesto en fábula Lafontaine, que no añadió sino poco á la invención de Maquiavelo, pues en su fábula se halla la necedad del pedante Nicia, que creía ser sabio y sutil; la facilidad con que queriendo ser padre cree que una medicina de mandrágora hará fecunda á su esposa; la habili-

(1) BIBLIOGRAFÍA. — PASQUALE VILARI, *Macchiavelli e i suoi tempi*, Florencia, 1877-83, 3 vol. — *La Mandragore*, comedia de Maquiavelo, raducida al francés por Alcide Bonneau, París, 1887. — *Machiavel*, roros escogidosu y notas biográficas y bibliográficas, por Ch. Simon Lu is-Michaud éd.).

dad con que el intrigante Ligurio le engaña y favorece los amores de Calímaco, que está enamorado de la bella Lucrecia, que ha de luchar contra las insistencias de todos; las de su madre inclusive y cuyos escrúpulos al fin son vencidos por su confesor Fra Timoteo.

Mientras en la fábula de Lafontaine Fra Timoteo no es sino un personaje secundario, en la obra de Maquiavelo le corresponde un importante papel, sin embargo de que no entra en juego sino al tercer acto.

La Mandrágora *fué escrita hacia* 1513, *en la más dolorosa época de la vida de su autor, cuando despojado de sus empleos y desterrado en San Casciano, sin más compañía que la de los leñadores y carboneros de la aldea, reducido á la inacción se refugiaba en el estudio « para que su cerebro no se enmoheciera », según decía.*

La obra fué estrenada por unos aficionados de Florencia, mas hizo tanto ruido, que León X quiso verla en Roma, y más tarde volvió á verla en Florencia, al ir á esta ciudad en 1515. *Desde entonces se considera como una de las obras maestras más perfectas del teatro italiano, y Voltaire decía, sin duda que exagerando, que ella sola valía por todas las de Aristófanes.*

Véase un acto entero de la Mandrágora.

ACTO III. — ESCENA I

Sostrata, Messer Nicia, Ligurio.

SOSTRATA. — Siempre oí decir que era de prudentes el tomar, entre varios malos partidos, el menos malo. Así, si no véis otro medio de tener hijos, adoptad ese, con tal de que no haya de pesaros sobre la conciencia.

NICIA. — Ello no es dudoso.

LIGURIO. — Vos iréis á ver á vuestra hija, y Messer y yo iremos á ver á Fra Timoteo su confesor, á quien contaremos lo que ocurre, para que no tengais que hacerlo vos. Ya veréis lo que os dirá.

SOSTRATA. — Bien, vuestro camino es por ahí; yo me voy á ver á Lucrecia y, como quiera que sea, haré que hable al monje.

ESCENA II

Messer Nicia, Ligurio.

NICIA. — Eres extraño, Ligurio. Pues ¿hay necesidad de tantas historias para hacer que mi mujer consienta? Pues si lo supieras todo, acaso no te maravillarías tanto.

LIGURIO. — Creo que es porque todas las mujeres son desconfiadas.

NICIA. — No. Mi mujer era la más dulce y tratable persona del orbe; pero como una de sus vecinas le dijiese que haciendo promesa de asistir cuarenta días consecutivos á la misa de las Servitas quedaría encinta, hizo la promesa y fué á la tal misa durante unos veinte días : sabe que uno de esos malditos monjes dió en cortejarla, y no quiso volver. Es desplorable que los que deban dar buenos ejemplos procedan así. ¿No tengo razón?

LIGURIO. — ¡Claro que sí!

NICIA. — Desde entonces está siempre alerta como una liebre, y desde que se le insinúa la menor cosa opone mil dificultades.

LIGURIO. — No me extraña. Pero ¿cómo cumplió su promesa?

NICIA. — Se hizo dispensar de ella.

LIGURIO. — Bueno. ¿Tenéis vienticinco ducados? Porque en estos casos hay que gastar para ganarse al monje dejándole siempre esperar mayor suma.

NICIA. — Tomad, no me importa el gasto, pues ya economizaré de otro lado.

LIGURIO. — Estos monjes son astutos y vivos, y esto se comprende, pues conocen nuestros pecados y los suyos. El que no es listo con ellos podría engañarse á sí mismo. Por esto temo que habléis y lo echéis todo á perder. Un hombre como vos, sumido siempre en el estudio, entiende de libros pero no de las cosas del mundo. (*Aparte.*) Es tan necio que temo que lo eche todo á perder.

NICIA. — Dime qué quieres que haga.

LIGURIO. — ¿Que me dejéis hablar y que os calléis mientras yo no os avise.

NICIA. — Bueno. ¿Y que signo me harás?

LIGURIO. — ¿Os guiñaré el ojo, me morderé el labio...? Convenido ¿Cuánto tiempo hace que no hablas á ese monje?

NICIA. — Más de diez años.

LIGURIO. — Tanto mejor. Le diré que os habéis vuelto sordo, y no le responderéis, no diréis ni una palabra, á menos que hablemos alto.

NICIA. — Comprendido.

LIGURIO. — No os atormentéis si le digo que os parezca extraño á nuestro proyecto, pues todo ha de redundar en beneficio nuestro.

NICIA. — Enhorabuena.

ESCENA III

Los mismos, Fra Timoteo, una mujer.

FRA TIMOTEO. — Si queréis consefaros, estoy á vuestra disposición.

LA MUJER. — Hoy no, pues tengo que hacer. Por ahora me basta haberme descargado la conciencia, así, de paso. ¿Habéis dicho á la Madona las misas que os encargué?

FRA TIMOTEO. — Sí, señora.

LA MUJER. — Tomad pues este florín, y durante dos meses diréis la misa de los muertos por el alma de mi marido, aunque fué muy mal hombre... ¿Cree Vd. que esté en el purgatorio?

FRA TIMOTEO. — Cierto que sí.

LA MUJER. — Yo no estoy muy segura. ¡Ah! Dios ¡mío!

FRA TIMOTEO. — No lo dudéis : la clemencia de Dios es muy grande, y si al hombre le falta buena voluntad, por lo menos no le falta tiempo para arrepentirse.

LA MUJER. — ¿Creéis, padre, que este año venga el turco á Italia?

FRA TIMOTEO. — Sí, si no hacéis rogativas en contra.

LA MUJER. — ¡Ay! ¡Dios nos asista! Además de sus diabluras, tengo miedo de su famosa p... Mas, veo en la iglesia á una mujer que tiene algún cáñamo para mí. Voy á verla. Buenos días.

FRA TIMOTEO. — Vaya, vaya, y siga bien de salud.

ESCENA IV

Fra Timoteo, Ligurio, Messer Nicia.

FRA TIMOTEO. — Las mujeres son las más caritativas, pero también las más enojosas. Rechazar sus majaderías es rechazar el beneficio que dejan. Verdad es que no hay miel sin moscas. ¿Qué queréis, buenas gentes? ¡Ah! ¿no sois vos maese Nicia?

LIGURIO. — Hablad alto, pues se ha vuelto tan sordo que ya no oye nada.

FRA TIMOTEO. — Sed bienvenido.

LIGURIO. — Más alto.

FRA TIMOTEO (*gritando*). — ¡Bienvenido!

NICIA. — Y vos el bien hallado, padre.

FRA TIMOTEO. — ¿Qué deseáis?

NICIA. — Nada que no sea bueno.

LIGURIO. — Habladme á mí, padre, pues si queréis hacerle oir habrá de oiros también toda esta plaza.

FRA TIMOTEO. — Bueno, ¿que queréis?

LIGURIO. — Maese Nicia y otro hombre de bien, cuyo nombre sabréis más tarde, quieren distribuir limosnas por algunas centenas de ducados.

NICIA. — ¡Córcholis!

LIGURIO, (*á Nicia*). — ¡Callaos, que no habrá que darle mucho! No os estrañéis, padre, no oye nada, pero cree oir perfectamente y siempre responde torcido.

FRA TIMOTEO. — Sigue y dejadle que diga.

LIGURIO. —De estos ducados tengo una parte aquí, y han decidido que seáis vos quien se encargue de su distribución.

FRA TIMOTEO. — Con la mejor voluntad.

LIGURIO. — Mas, es preciso que ante todo nos ayudéis en una extraordinaria aventura que á Maese Nicia ocurre, que sólo vos podéis hacer. En ella se juega el honor de su casa.

FRA TIMOTEO. — ¿De qué se trata?

LIGURIO. — No sé si conocéis á Camilo Calfucci, el sobrino de maese.

FRA TIMOTEO. — Sí, le conozco.

LIGURIO. — Para ciertos negocios ha tenido que ir á Francia, y como no tiene esposa, por haber muerto la suya un año ha, dejó una hija casadera que tiene en un monasterio, cuyo nombre no procede dar.

FRA TIMOTEO. — Y ha ocurrido que por negligencia de las religiosas ó ligereza de la joven, ésta se halla en cinta de cuatro meses, y si no se remedia prudentemente, el doctor, las monjas, Camilo, y toda la familia de Calfucci, quedan deshonrados; lo que tanto teme el doctor, que ha hecho promesa de dar trecientos ducados por amor de Dios si la vergüenza queda oculta.

NICIA. — Que charlatanería!

LIGURIO. — ¡Callad! Los dará por medio de vos, y sólo vos con la abadesa pondréis remedio á la situación

FRA TIMOTEO. — ¿Cómo?

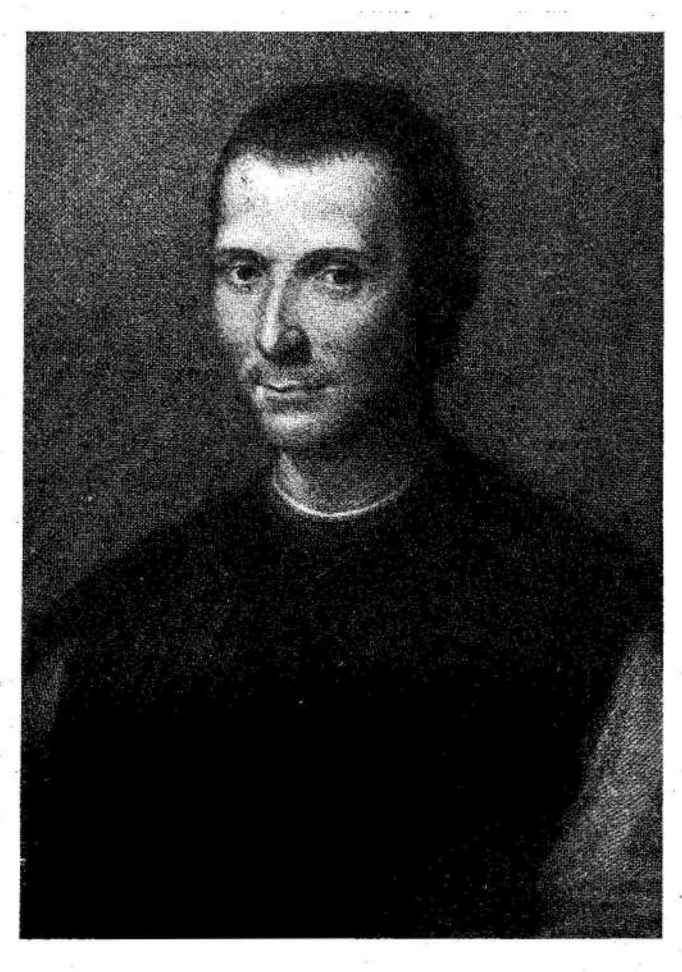
LIGURIO. — Persuadiendo á la abadesa de que ha de dar á la moza una poción que lo arreglará todo.

FRA TIMOTEO. — Cosa es esta que hay que reflexionar.

LIGURIO. — Considerad la suma de cosas que de la ejecución del plan resultarán, pues se pone á salvo el honor del convento, de la muchacha y de la familia. Devolvéis la hija á su padre, y enloqueceréis de alegría á maese y á todos los suyos. Luego, con los trecientos ducados, podréis hacer tantas limosnas cual querráis. Por otra parte, el daño no es sino para un informe pedazo de carne aún no nacido, que nada siente y que acaso mañana de mil maneras sea un destructor. Por mi parte, creo que lo que arregla las cuestiones de honor de las personas no puede ser sino un bien.

FRA TIMOTEO. — Encomendémonos á la divina voluntad y que sea como queráis... Decidme el nombre del monasterio, dadme la medicina y además el dinero en cuestión, para que pueda comenzar á hacer algunas buenas obras.

LIGURIO. — Veo que sois el religioso que creía. Tomad esto á cuenta de la suma dicha. El monasterio es... Mas ved que de la Iglesia me llama una mujer... En seguida vuelvo. No os alejéis, maese Nicia, que voy á decir dos palabras á esa mujer.



MAQUIAVELO

ESCENA V

Fra Timoteo, Maese Nicia.

FRA TIMOTEO. — ¿Qué edad tiene la chica?

NICIA. — Me he caído del nido.

FRA TIMOTEO. — Dígoos que qué edad tiene?

NICIA. — ¡Ah, Diablo!

FRA TIMOTEO. — ¿Por qué?

NICIA. — Para que la guarde.

FRA TIMOTEO, *aparte*. — ¿En dónde me he metido? He de habérmelas con un desquiciado y un sordo. Uno se va y otro no oye. No sirven para nada, y yo solo haré más que ellos. Ya vuelve Ligurio.

ESCENA VI

Ligurio, Fra Timoteo, Maese Nicia.

LIGURIO. — ¡Callad siempre, doctor!... Padre, os traigo una gran nueva.

FRA TIMOTEO. —¿Cuál?

LIGURIO. — Esta mujer á quien acabo de hablar me ha dicho que la chica se las ha arreglado sola y que todo va á pedir de boca.

FRA TIMOTEO. — ¡Bueno! Las limosnas se me han convertido en humo de paja.

LIGURIO. — ¿Qué decís?

FRA TIMOTEO. — Que es eso una razón de más para hacer las limosnas.

LIGURIO. — Serán hechas cuando querráis, pero en servicio del doctor habréis de hacer otra cosa.

FRA TIMOTEO. — ¿Qué?

LIGURIO. — Es poco importante, menos escandaloso, más agradable para nosotros y más provechoso para todos.

FRA TIMOTEO. — ¿Qué es? Me intereso tanto por vosotros y me siento tan amigo vuestro, que no hay nada que yo no hiciese.

LIGURIO. — Diréos esto en la iglesia, de vos para mí; el doctor nos esperara aquí. Volvemos en seguida.

NICIA. — Como dice el renacuajo á la rastra (1).

FRA TIMOTEO. — Vamos, pues.

ESCENA VII

MAESE NICIA, (*solo*). — ¿Es de día, ó de noche? ¿Estoy despierto ó ensueño? ¿Estaré borracho, yo que aún hoy no lo he probado, para verme en estos berengenales? Convenimos en decir al monje una cosa, él le dice otra, y además he de hacerme el sordo. Debí ponerme pez en las orejas, como el danés (2) para no oir todas las necedades que han dicho, Dios sabe á propósito de qué. Total, vienticinco ducados menos para mí, y de mi asunto nada. Aquí me ha dejado plantado, como un polichinela en lo alto de un palo. Ahí vuelven : ¡ay de ellos, si no han hablado de lo mío!

ESCENA VIII

Fra Timoteo, Ligurio, Maese Nicia.

FRA TIMOTEO. — Que vengan á verme las mujeres, que sé lo que tengo que hacer, y si mi autoridad vale para algo, esta tarde misma se concertará la boda.

LIGURIO. — Maese Nicia, Fra Timoteo está dispuesto á arreglarlo todo. Las mujeres tienen que venir.

NICIA. — Me reconfortas de pies á cabeza¿ Será varón?

LIGURIO. — Sí, un chico.

NICIA. — Lloro de alegría.

FRA TIMOTEO. — Entrad en la iglesia, donde esperaré á esas damas. Poneos del lado de abajo, donde no os vean, y cuando se vayan os diré lo que hayan resuelto.

(1) Es decir : ¡ Ojalá y te quedes allá !

(2) El marido de un cuento de Boccacio, que se pone pez en la orejas para no tener que oir las malas razones de su mujer.

ESCENA IX

FRA TIMOTEO (*solo*). — Yo no sé quién engaña á quién. Ese pillo de Ligurio ha venido á tantearme con su primer cuento, de suerte que si no llego á consentir, no me dice nada del caso y queda dueño de decir ó no la verdad. De la historia inventada no se preocupan. Es claro que me han engañado. Pero Maese Nicia y Calímaco son ricos, y de ambos puedo sacar buen partido; pero hay que guardar el secreto, en lo que están ellos tan interesados como yo. A fe mía que, suceda lo que quiera, no me arrepentiré. Sin embargo, temo algunas dificultades, pues la señora Lucrecia es prudente y lista, pero lo seré más que ella. Las mujeres no tienen mucha cabeza, y cuando hay una que sabe decir dos palabras se cree muy fuerte, porque en tierra de ciegos el tuerto es rey.

¡Ah, viene con su madre, un alma de Dios, que servirá de ayuda para lo que deseo!

ESCENA X

Sostrata, Lucrecia.

SOSTRATA. — Deseo que lo creas, hija mía. Tu felicidad me interesa más que á nadie en el mundo, y nada consentiré que no sea decente. Dígote, y te repito, que si en ello no ve Fra Timoteo cargo alguno para tu conciencia, debes hacerlo sin pensar más en ello.

LUCRECIA. — Siempre me ha parecido que las ganas de tener hijos que tiene Maese Nicia nos harían cometer alguna tontería. Así, cada vez que me habla de algo me deja desconfiada y en suspenso, sobre todo después de lo que me ocurrió en las Servitas. Pero de todo lo ideado, lo que más extraordinario me parece, es esto: tener que someterme á tal deshonor, primero, y que luego esto le cueste la vida á un hombre. Aunque me quedara sola en el mundo y sólo por mí hubiera de perpetuarse la raza, nunca creyera que tal cosa fuese permitida.

SOSTRATA. — No puedo aconsejarte sobre tan importante punto, hija mía. Ya hablarás al monje y harás lo que te aconseje, lo que nosotros todos te aconsejamos, pues no deseamos sino tu bien.

LUCRECIA. — ¡Oh! El medio me ha hecho sudar.

ESCENA XI

Fra Timoteo, Lucrecia, Sostrata.

FRA TIMOTEO. — Sed bienvenidas. Ya sé á lo que venís, pues maese Nicia me ha hablado de ello, y he estado más de dos horas consultando mis libros, y después de profundo examen, he hallado múltiples cosas que en general y en particular favorecen el caso.

LUCRECIA. — ¿Habláis seriamente, ú os burláis?

FRA TIMOTEO. — ¡ Ah, señora Lucrecia ! ¿Son cosas estas con que se puede bromear? ¿Es que sólo de hoy me conocéis?

LUCRECIA. — No, padre; pero esto me parece lo más extraordinario que he visto.

FRA TIMOTEO. — Señora, comprendo lo que queréis decir; pero muchas cosas hay que de lejos nos parecen terribles y que de cerca se hacen fáciles, soportables y usuales; por eso se dice que el temor es el peor de los males. Y nuestro caso es de esos.

LUCRECIA. — Dios lo quiera.

FRA TIMOTEO. — Vuelvo á lo que os decía al principio. En lo que hace á vuestra conciencia, partid siempre de este principio : entre un bien cierto y un mal incierto, no debe nadie privarse del bien por temor al mal. En este caso hay un mal cierto : que quedaréis en cinta y ganaréis un alma para el señor. El mal incierto es que el hombre con quien compartáis el lecho después de tomar la medicina, muera; pero los hay que no mueren; mas, como la cosa no es segura, es preferible que Maese Nicia no corra tal peligro. En lo que al acto en sí sea un pecado es un error, pues solamente la voluntad peca, y no el cuerpo. El verdadero pecado sería el de desagradar á su esposo, y haciendo lo que se os dice le complaceréis; el pecado radica en

el placer, y veo que no váis sino á disgusto. Además, lo que en todo hay que mirar es el fin, y en este caso no es otro que el de ocupar un puesto en el paraíso, ó el de satisfacer á vuestro marido. Dice la Biblia que las hijas de Loth, creyéndose solas en el mundo, tuvieron íntimas relaciones con su padre y que, como su intentión era buena, no pecaron.

LUCRECIA. — ¿Que me aconsejáis, madre?

SOSTRATA. — Déjate persuadir, hija mía. ¿No ves que una mujer sin hijos carece de familia? Una vez muerto tu marido, quedas abandonada como un animal.

FRA TIMOTEO. — Júroos, señora, por este corazón sagrado, que debéis complacer á vuestra marido no teniendo para esto más escrúpulos que los que tengáis para comer carne en miércoles, pecado que se va con agua bendita.

LUCRECIA. — ¡A lo que me inducís, padre!

FRA TIMOTEO. — A una determinación que os hará rogar á Dios toda la vida por mí, y de la que el año que viene os regocijaréis más que hoy.

SOSTRATA. — Hará lo que quisiéredes. Yo misma la acostaré esta noche. ¿Qué temes tontuela? Más de cincuenta hay en la ciudad que por hallarse en tu caso darían gracias á Dios.

LUCRECIA. — Consiento, pero no creo vivir mañana.

FRA TIMOTEO. — No temas nada, hija mía, que yo rogaré á Dios por tí. Diré la oración del arcángel Rafael, para que te asista. ¡Idos con Dios! Y preparaos á este misterio, que se avecina la noche.

SOSTRATA. — ¡Quedad en paz, padre!

LUCRECIA. — ¡Que Dios me asista, y la Madona, para que ningún mal me ocurra!

ESCENA XII

Fra Timoteo, Ligurio, Maese Nicia.

FRA TIMOTEO. — ¡Eh! Ligurio, venid.

LIGURIO. — ¿Qué tal?

FRA TIMOTEO. — Bien. Se han vuelto á casa á preparar

AUTÓGRAFO DE MAQUIAVELO

lo necesario, y no habrá dificultades. La madre irá á ayudarla á acostarse.

NICIA. — ¿Es verdad lo que decís?

FRA TIMOTEO. — ¡Ah! ¿Ya habéis curado de vuestra sordera?

NICIA. — Sí, por la gracia de San Clemente.

FRA TIMOTEO. — Pues es el caso de que le dediquéis un *ex-voto* para que la cosa se sepa y yo gane cual vos.

NICIA. — Ya llegamos á los... etc. ¿Mi mujer no se negará á someterse á lo que deseo?

FRA TIMOTEO. — Dígoos que no.

NICIA. — Soy el más feliz del orbe.

FRA TIMOTEO. — Lo creo. Y tendréis un bonito niño que mimar...

LIGURIO. — Vamos, padre, á vuestras oraciones; si os necesitamos, vendremos á buscaros. Y vos, maese, id junto á vuestra esposa, para que siga firme en sus resoluciones. Por mi parte, yo iré á ver á Calímaco, para que os envíe la medicina, y tratad de que yo os vea á la una, para arreglar lo que ha de hacerse á las cuatro.

NICIA. — Queda convenido. Hasta luego.
FRA TIMOTEO. — Buena salud, y felicidades.

CORO

Tan grata nos es una intriga
llevada hasta el fin deseado,
que nos hace olvidar nuestras penas
y alegrarnos nuestro corazón.
¡Oh! remedio deseado y precioso
que nuestras almas inclinas al bien
Por tu soberano y preciado poder,
enriqueces á Amor y Virtud.
Y por tus buenos consejos triunfas
de piedras, venenos, peligros y encantos.

ANDREA CALMO (1510-1571)

Es uno do los que más hábilmente han escrito en dialecto veneciano. Sus comedias, llenas de verbosidad, participan á la vez de la pastoral, de la comedia improvisada y de la erudita. Las más celebres son Saltuzza, las Spagnolas é il Travaglio, *y ninguna ha sido traducida, al francés por lo menos.*

Calmo nació en Venecia, hacia 1510, *y murió en la misma ciudad, hacia* 1571.

SALTUZZA

En esta obra entran en juego parásitos, criados bribones y amantes trasnochados, cuyas necedad y briboneria contrastan con la bonhomía y la sencillez del aldeano Saltuzza.

EL PARÁSITO

LECARDO, *parásito.* — Maldito el que piense en el mal y no en el bien común, consistente en gozar lo mejor posible de la corta vida que Natura nos da. Honrados compañeros, escuchad á Lecardo y seguid sus consejos. Bastante hay con dos camisas, un par de calzas, un gorro y un par de

sandalias... Hay que oir los pájaros al amanecer; luego enterarse de dónde habrá banquete, é ir á llevar las cartas de las cortesanas. Hay que prestar servicios, alabar á los bienhechores, no rehusar un obsequio, comida ó cena... ¡Ah! Pero ya estoy á la puerta que buscaba y no la veía. Tac, tic, toc.

CARINA, *nodriza, en la ventana.* — ¡Que se te partan los brazos, gran animal!

LECARDO. — ¡Y á tí el espinazo! ¡Abre Carina!

CARINA. — ¿Qué quieres, burro apaleado?

LECARDO. — ¡Que necia eres!

CARINA. — ¡Pillo!

LECARDO. — ¿Quieres no ser mala, animalucho, y abrir?

CARINA. — El amo no está en casa.

LECARDO. — ¿Adónde ha ido?

CARINA. — No sé.

LECARDO. — Habla bajo, hermosa boca.

CARINA. — En palacio le hallarás.

LECARDO. — Yo quería ayudarte en tu trabajo, y me despides.

CARINA. — Vete, que tengo otra cosa en la cabeza.

LECARDO. — ¡Ca! Si no tienes nada en la cabeza.

CARINA. — ¿De qué no tengo nada?

LECARDO. — De sesos... pues que así me despides.

CARINA. — Anda, anda, que el amo ha dicho que fueses á buscarle á palacio.

LECARDO. — Dulce Carina, tú sabes que yo te amo.

CARINA. — ¡Oh! A fe mía creo que llegas á tiempo de ayudarme á trasegrar un tonel de vino.

LECARDO. — ¿Por qué le trasiegas? ¿Se pone demasiado fuerte?

CARINA. — No, pero toma un color demasiado oscuro.

LECARDO. — Cuando yo decía al amo que tenía que beber ese vino, hacía mohines. Oye, mi bella Carina ¿no querrías que tomasemos una colación?

CARINA. — No tengo apetito.

LECARDO. — Vosotras, criadas, nodrizas y amas, queréis siempre hacer más de lo que el amo manda.

CARINA.— Bueno, vamos, que he de tratarte á cuerpo de rey.

LECARDO. — ¡Ay de mí, sin mi lengua! Al fin logré amansar á la pantera.

EL RUZANTE (1502-1542)

Angelo Beolco, llamado el Ruzante, escribió comedias populares en dialecto paduano. Había reunido una compañía de jóvenes que iban á representar sus obras de lugar en lugar. Él mismo representaba, con el pseudónimo de El Ruzante (el pícaro) cuyo sobrenombre le quedó. Sus principales comedias, aún no traducidas, son : Moschetta, Fiorina, Vaccaria, Rhodiana, etc. *Era un cómico de buena cepa, que habría podido llegar á presentar en sus obras caracteres del todo bien definidos, pues da pruebas de facultades de observación de primer orden.*

RHODIANA

Comedia que el Ruzante llama « estupefaciente y muy ridícula » es la historia de Liguria, joven noble de Bolonia, casada en segunda nupcias con un médico llamado Teófilo, que se la lleva á Rodas. Tiene hijos; el padre los abandona, como á su esposa; cambian todos de nombre, y terminan volviendo á encontrarse en las más extrañas situaciones : el hijo rival del padre, etc.

Truffa se finge poseído para engañar á Cornelio y servir á Roberto, y es esta la escena que á continuación reproducimos.

EL FALSO POSEÍDO EXORCIZADO

ROBERTO. — ¡Salid, espíritus diabólicos! *Astringo vos per Bacchum et suum admirabilem oleum, per Venerem ejus que filium, per pacificum Martem, per alacrem Saturnum, per obscurum Solem, per lucidas tenebras... ut exeatis ab hoc famulo Diaboli.*

TRUFFA. — ¡Na, na, na! ¡Uh!... Dejadme! eh! eh! y no me enojéis holgazán, estafador, ¿qué queréis? Dejadme que no puedo salir de aquí.

CORNELIO. — Salid bandidos, dejad en paz á este hombre de bien.

ROBERTO. — Dejadme a mí... Sana puesto que maese



EL RUZANTE

Cornelio os lo ordena... Decidme vuestro nombre y cuántos sois.

TRUFFA. — Dime primero tu propio nombre.

ROBERTO. — Aunque sepa que vosotros, espíritus malignos, os burláis de nosotros, os lo diré : llámome Juan de Martín

TRUFFA. — ¡Ah ! ah ! ah ! ah ! ah!... ¡ah ! ¡ah !

ROBERTO. — ¿Por qué ríes?

TRUFFA. — Te lo diré : todos los locos se llaman Juan y todos los animales Martín, menos el oso, que se llama Chiapin, ó el asno, Rigo. ¡Ah ! ah ! ah !... ¡Ah ! ¡ ah !

ROBERTO. — Déjate de necedades, y dime como te llamas y en qué parte del cuerpo te hallas, y te dejaré salir.

TRUFFA. — ¡Hi, hi, hi ! Soy napolitano, me hallo en los ojos y quiero entrar en el pecho de mi mujer.

ROBERTO. — ¿Y tú á qué vienes? ¿quién eres? ¿Dónde estás? ¿qué quieres?

TRUFFA. — Soy francés y no me iré sino en una buena barrica de clarete.

ROBERTO. — Sal de aquí, diciendo tu nombre y el sitio de donde vienes.

TRUFFA. — Soy de Milán, y si me echas de aquí quiero entrar en el cuerpo de un español.

ROBERTO. — ¡Llega, llega ! ¿quién eres? No me engañes, di la verdad.

TRUFFA. — Yo, señor, soy de Raguza y me alojo en el cerebro. ¡Oh, oh, oh, oh, oh, oh ! Quiero ir á casa del Gran Turco. Pregunta también al que me sigue.

ROBERTO. — ¿De qué especie eres?

TRUFFA. — ¡Bru, bru ! Que queréis, señor? (1) Vi la luz en el Reino de Sevilla y quiero entrar en Pasquino de Roma.

ROBERTO. — ¿Queda alguno? Que salga diciendo su nombre.

TRUFFA. — Soy Florentino y estoy en la lengua.

ROBERTO. — Dime cuántos quedan, pues quiero que los hagas salir á todos.

TRUFFA. — Su número es infinito, y son artistas, gentileshombres, señores y soldados. Aun queda el señor Marco Antonio de la Mendula, y tendré gusto en hacerlo salir á todos, menos uno que esta en los piés.

ROBERTO. — ¿Tántos hay? *Vamos salid, principem vestrum Demogorgonem...*

TRUFFA. — ¿A dónde quieres que vaya?

ROBERTO. — Adonde quieras y más te agrade, con tal de que dejes este cuerpo en libertad y salud.

(1) La palabra señor está en el original (N. del T.).

TRUFFA. — Bueno, basta. Supongo que no te parecerá mal que me meta en la nariz de este viejo.

CORNELIO. — ¡En mi nariz! ¡Ah, Dios mío! ¡ Socorro vecinos! ¡Acudid todos! (*Se va corriendo*).

ROBERTO. — Mi querido Truffa, al fin se ha ido ese viejo.

LA PASTORAL

Es este un género teatral nacido á fines del siglo XVI. Los cortesanos, cansados de los refinamientos de las costumbres, buscaban un reposo intelectual en la representación de la vida sencilla de los pastores. Sin embargo, se preocuparon de observar la vida del campo. Este género cayó pronto en decadencia y dió vida á la Ópera. La obra maestra de Pastoral es la Aminta *del Tasso, una de las mas hermosas obras del teatro italiano. Después de ella no se puede apenas citar sino el* Pastor fiel *de Guarini.*

TORCUATO TASSO (1544-1595) (1)

El poeta autor de la Jerusalén Libertada *fué de gran actividad literaria, á pesar de sus viajes, su mala salud y sus tribulaciones. Con* su Aminta *creó el teatro pastoral. La obra fué representada en* 1573 *ante la corte de Ferrara.*

Nació en Sorrento el 11 *de Mayo de* 1544 *y murió en Roma el* 25 *de Abril de* 1595.

LA AMINTA

Esta obra está escrita con arte consumado y fácil, y su forma es armoniosa y pura. Saca en ella el Tasso un gran partido musical de las repeticiones de palabras ó frases y sus versos son de siete sílabas, viniendo algunas rimas de vez en cuando

(1) BIBLIOGRAFÍA. — F. MONTEGUT, *Poetas y artistas de Italia*, París, 1881. — L. RONCORONI, *Genio e pazzia di Torquato Tasso*, urin, 1896.

á acentuar la melodía. Se puede decir que la Aminta *está escrita sin preocupación de las reglas, pero con un sentimiento supremo de la belleza. El pastor Aminta ama á la ninfa Silvia, que le desdeña, y cuando le dicen que una fiera ha devorado á su amada, se arroja de lo alto de unas rocas. Pero ni uno ni otro han muerto, y terminan casándose. La pieza tiene cinco actos, un prólogo, un epílogo, y coros al final de los actos.*

La Cazadora

Dafnis. — Entonces, Silvia, ¿quieres lejos de los placeres de amor pasar tu juventud, no oir el dulce nombre de madre y no ver á tus hijos jugando en torno tuyo? ¡Ah! ¡Cambia, cambia de opinión! Yo te lo ruego: eso es locura.

Silvia. — Que otras busquen delicias de amor (si en el amor las hay) mi vida me agrada cual es, pues mi arco y mis flechas bastan á mis placeres. Me gusta perseguir los animales salvajes, y combatir y dar muerte á los feroces; mientras en mi carcaj haya flechas y caza en el bosque, en qué pasar mi tiempo no temo que me falte.

Dafnis. — ¡Insípido pasatiempo y monótona vida! Si esos te divierten es que no conoces otros.

Así, en las primeras edades del mundo, se contentaban los primitivos hombres, con agua y bellotas, que luego han dejado á los animales desde que supieron emplear el trigo y la uva.

Quizás, si una sola vez probases las delicias del corazón que ama y es amado, dijeses con amargura « ¡Ay, como se ha perdido el tiempo que se pasa sin amar! ¡Oh, mi juventud pasada! ¡Qué de noches muertas y días solitarios pasados en vano y que habrían podido recibir un empleo tanto más dulce cuanto más repetido. »

¡Cambia, loca, cambia de modo de pensar, que de nada sirve el tardío arrepentimiento!

Silvia. — Cuando con un suspiro de lástima yo diga esas palabras que imaginas y embelleces de tu grado, los ríos remontarán su curso, huirá el lobo ante el cordero y el galgo corredor ante la liebre, el oso amará la mar y el delfín los Alpes.

Dafnis. — Bien conozco esa infantil genialidad. Yo también fuí como tú, y así viví buena parte de mi vida.

Como tú, tenía cabello rubio y boca bermeja, y mis mejillas estaban llenas, y eran delicadas, rosadas y blancas. Tender las redes y las flechas, aguzar los dardos en la piedra, seguir las huellas de los animales para hallar sus madrigueras, eran mis únicas ocupaciones, y á ellas me entregaba con una pasión cuya locura reconozco hoy. Si sentía clavarse en mí las indiscretas miradas de un enamorado, bajaba la vista quedándome, rústica y salvaje, llena de vergüenza y desdén. Mi gracia natural me era importuna, y todo lo que en mí agradaba á mí me era molesto, como si fuese culpa mía y en ello fuese pecado y motivo de desprecio en ser mirada, deseada y amada. Pero ¿y qué no hace el tiempo? ¿Qué no pueden las atenciones, las súplicas y el mérito de un amante fiel y asiduo? Fuí vencida, he de confesarlo, y las armas de mi vencedor fueron su humildad, su obediencia, sus lágrimas, sus suspiros y sus súplicas. En la obscuridad de una sola noche ví y supe lo que la luz de mil días pasados no habían podido enseñarme. Posesionándome entonces de mí misma y volviendo de mi ciega simpleza, exclamé suspirando : « ¡Oh, Cintia ! Aquí quedan tu cuerno de caza y tu arco; ya renuncio á tus ejercicios y tu vida. »

Déjame pues esperar que un día tu Aminta suavizará tu salvaje rudeza y podrá enternecer tu corazón de hierro y piedra. ¿No es hermoso? ¿No te ama? ¿No le aman otras sin ser tú? ¿Te deja porque otras le llaman ó le rechaces tú? ¿Es su nacimiento inferior al tuyo? Si tú desciendes de Cidippo, cuyo padre es el dios de nuestro río, él desciende de Silvano, hijo de Pan, dios de los pastores. La blanca Amarilis no es menos bella que tú (si por azar te miras en el espejo de alguna fuente). Pues bien, Aminta desdeña sus halagos y coqueterías, y no quiere sino tus rechazos y crueldades. Trata, pues ¡y plegue á los dioses que la tentativa no sea vana !) de que cansado de tí no ame á quien tanto él agrada. ¿Qué piensas de esto? ¿Con qué ojos verás que te deje por otra, y feliz en sus brazos se burle de ti?

SILVIA. — Que Aminta haga de él y sus amores lo que le plazca, no me preocupa. Mientras no sea mío, que sea de quien quiera. Pero no logrará ser mío si yo no le quiero, y aunque sea mío yo no seré nunca suya.

DAFNIS. — ¿Por qué le odias?

SILVIA. — Por su amor.

DAFNIS. — ¿Tan dulce padre pudo tener tan cruel hija? ¿Víose nunca que tímidas ovejas diesen vida á tigres, ni que los cisnes criasen cuervos? O me engañas, Silvia, ó te engañas á ti misma.

SILVIA. — Odio su amor, que odia mi honor. Le amaba, pero sólo cuando de mí no deseaba sino lo que yo quería darle.

DAFNIS. — Buscas tu desgracia. Lo que para él desea, lo quiere también para tí.

SILVIA. — Calla, Dafnis, ó habla otra cosa, si quieres que te responda.

DAFNIS. — ¡Mirad esta mala cabeza !... Anda, responde: si otro te amase ¿acogerías así su amor?

SILVIA. — Así acogeré siempre á quien trate de atentar contra mi honor. Lo que tú llamas un amante, yo lo llamo enemigo.

DAFNIS. — ¿Crees que el carnero es enemigo de la oveja, el toro de la vaca y el tórtolo de la tórtola?

Entonces, según tú, ¿la blanda primavera es la estación de las enemistades y la cólera? ¿La primavera sonriente y alegre que rejuvenece el mundo é invita á amarse á los hombres, á las mujeres y los animales? ¿No notas cómo todo en la naturaleza se anima en primavera con nueva vida de alegría y amor? Mira las palomas cómo se arrullan con dulce murmurio, y cómo el ruiseñor de rama en rama canta : « ¡Te amo, te amo! » ¿No sabes que la víbora olvida su veneno para ir á buscar á la serpiente? Hasta los tigres obedecen á la ley de amor, á la cual el león somete su orgullo... y sola, tú sola, más arisca que las bestias salvajes, cierras tu corazón al amor...

Mas ¿qué digo? Leones, tigres y serpientes son animales al fin; ¿pero si hasta los árboles se aman?

Puedes ver con que ternura la viña se enlaza al olmillo; los pinos se aman entre sí y las hayas, los olmos y los sauces se buscan y arden en deseos de unirse; la misma encina, tan ruda y salvaje cae bajo el poder de la amorosa llama, y si tuvieses el sentimiento y la inspiración del amor, comprenderías el objeto de sus mudos suspiros. ¿Quieres por falta de amor descender más bajo que las plantas? ¡Cambia, cambia, loca!



TORCUATO TASSO

SILVIA. — Bueno, sea. Oiga yo los suspiros de las plantas y consentiré en amar.

DAFNIS. — Te burlas de mis prudentes consejos y los conviertes en burlas. Te complaces en cerrar alma y oídos á la voz del amor; pero deja, que tiempo vendrá en que te arrepientas de no haberlos escuchado. Por adelantado te lo digo : huirás de las fuentes en que ahora te miras y acaso te admiras; sí, huirás de las fuentes sólo por temor de verte fea y arrugada. Sí, eso te ocurrirá, y aunque el envejecer sea gran desgracia, no insisto, porque es la suerte común. Mas ¿no recuerdas lo que el otro día el prudente Elpino contaba á Licoris, la bella, cuyos ojos tienen sobre él tanto imperio y á su vez debería reconocer el poder de los cantos de Elpino, si en amor hubiera deberes recíprocos?

Contaba ante Batto y Tirsis, dos grandes maestros de amor, y en el antro de la Aurora, en cuyo umbral está escrito : ¡*Lejos de aquí, profanos*!... decía (y añadía que lo sabía por el gran poeta que ha cantado la gloria y el amor y que al morir le dejó su flauta) decía que en lo más profundo del infierno, del que se exhala constantemente un humo negro salido de los horribles hornos de Aqueronte, que allí, sumidos en las tinieblas y las lágrimas, gimen las mujeres ingratas é insensibles, sufriendo el castigo eterno de su crueldad. Allí se prepara para tu inhumanidad una morada de dolor, y será muy justo que la acritud del humo saque de tus ojos las lágrimas que la piedad nunca te hizo derramar. Sigue, sigue por el triste camino en que te obstinas.

SILVIA. — Bueno, y ¿qué hizo Licoris, y qué respondió?

DAFNIS. — No te preocupas de lo que te toca ¿y quieres saber de los demás? Pues bien, sus ojos respondieron por ella.

SILVIA. — ¿Cómo pudo responder con sus ojos?

DAFNIS. — Volviéndolos á Elpino con una dulce sonrisa que parecía decir : « Mi corazón y yo somos tuyos. Cesa de suspirar y de quejarte, que yo no puedo darte más. » Y en efecto, eso bastaría para satisfacer á un amante discreto, si para él esos ojos fuesen tan sinceros cual son hermosos y si hubiese en ellos fe entera.

SILVIA. — ¿Y por qué no habría de creer?

DAFNIS. — ¿No sabes lo que Tirsis ha escrito acerca de esto cuando recorría las selvas excitando la piedad y las risas de ninfas y pastores? Se entregaba á actos de locura y escribía cosas de loco que grababa en la corteza de los árboles, con quienes crecían los caracteres, de palabras como éstas : Engañosos espejos del corazón, pérfidos ojos; vuestros artificios reconozco. Pero ¿qué hacer si el amor no me permite sustraerme á ellos?

SILVIA. — Yo, que paso aquí mi tiempo en inútiles devaneos, olvido que es hoy el día fijado para la caza en los bosques de encinas verdes.

Espera, si quieres, que antes pida á la fuente que me quite del rostro las trazas de sudor y polvo que me ha dejado la caza de ayer, caza feliz, persiguiendo á un joven gamo que al fin alcancé y logré matar.

DAFNIS. — Esperaría con gusto y también iría á bañarme á la fuente, pero antes quiero ir á casa, que aun es temprano, según parece. Espérame tú en tu casa, y entretanto, piensa en lo que tiene mucho más importancia que la caza y la fuente; y en lo que ignoras, desconfía de tu ignorancia y dígnate creer á los que tienen más experiencia que tú.

(*Acto I, escena I*).

LAS QUEJAS DE AMINTA

AMINTA. — Yo he viste las rocas y las olas enternecerse por mis quejas, y he oído á los suspiros del follaje mezclarse á los míos; pero nunca vi, desespero de jamás ver nacer la compasión en el corazón de la belleza cruel que no sabría llamar mujer. ¿No rehusa ella misma ese nombre al negarme lo que ni siquiera lo inanimado me niega.

TIRSIS. — La oveja come la hierba y el lobo devora á la oveja; pero el cruel amor se nutre de lágrimas sin cansarse nunca.

AMINTA. — ¡Ay! Mis lágrimas no le bastan ya, y ahora tiene sed de mi sangre. Quieren mi sangre, él y la cruel, y con la vista de mi sangre he de calmar la sed de sus ojos.

TIRSIS. — ¿Qué dices? ¿Bromeas? ¿Vamos, consuélate, que si esa cruel te rechaza ya hallarás otra?

AMINTA. — ¿Cómo hallarla, si yo mismo no me reconozco, perdido como estoy á mi propia vista? Qué otra conquista podré intentar?

TIRSIS. — ¡No desesperes, pobre niño! llegarás á poseer á la que amas, que la edad y la experiencia logran enseñar al hombre cómo se doma á los leones y los tigres de Hircania.

AMINTA. — Pero el desgraciado resuelto á morir no podría diferir mucho tiempo la ejecución de su designio.

TIRSIS. — Tu espera no será larga, pues en un momento la mujer se irrita ó se calma, más móvil que la rama al viento ó que la cima de las espigas. Pero ruégoto que me hagas conocer más á fondo los detalles de tu amor desgraciado, pues si más de una vez me has dicho que amas, nunca me has confesado el objeto de tu amor. Mi fiel amistad y el culto á las musas que juntos practicamos, me hacen digno de tus confidencias, y puedes confesarme á mí lo que á otros ocultas.

AMINTA. — Seré feliz, Tirsis, diciéndote lo que saben las selvas, las montañas, las rocas y los arroyos, y que los hombres ignoran. Además, como me hallo tan próximo á morir, justo es que deje un amigo que haga conocer la razón de mi muerte y la grabe en la corteza de un haya, cerca del sitio en donde me entierren, para que al pasar por allí la cruel se regocije pisoteando mis miserables restos y con orgullo se diga :

« Esta es mi victoria ». Así será feliz al ver anunciado su triunfo á los pastores de la comarca y á los extraños, á quienes el azar allí conduzca. Y luego... (acaso ¡ ay ! sea esperar demasiado) un día vendrá en que una piedad tardía la conmueva y llore la muerte del que ella misma mató, y dirá : « Tal como fué, era mío ». Escucha :

TIRSIS. — Habla, que te escucho, y quizás con mejor intención de la que piensas.

AMINTA. — Siendo muy niño, y cuando apenas podía alcanzar con la mano los frutos de las más bajas ramas de los arbustos, fuí el amigo íntimo de la más bonita y adorable muchacha que jamás dejara flotar al viento su caballera de

oro. Tú conoces á Silvia, la hija de Cidipia y Montano, los ricos ganaderos: Silvia, honor de nuestras bosques, ídolo de nuestras almas; de ella ¡ ay ! te hablo, y es con ella con quien un tiempo he vivido en tan perfecta unión como no la tuvieron ni la tendrán dos tórtolos. Nuestras casas estaban vecinas, pero más cerca estaban aún nuestros corazones; teníamos la misma edad y, lo que es más, los mismos pensamientos. Con ella tendía redes á los peces y á los pájaros y con ella perseguía ciervos y gamos, y poníamos en común nuestro botín. Pero mientras así yo me entregaba á dar captura á los animales, no sé cómo yo mismo caí prisionero. Poco á poco se formó en mi corazón, espontánea y como la hierba crece sola, un sentimiento desconocido que me hacía desear estar constantemente junto á la bella Silvia. En sus ojos hallé una extraña dulzura de que me embriagaba y que lüego me dejaba no se qué de amargo. A menudo suspiraba, é ignoraba la causa de sus suspiros. Así me enamoré, antes de saber lo que era amor; y, sin embargo, al fin lo supe todo. Escucha bien,

TIRSIS. — Atento estoy.

AMINTA. — Un día estaban Silvia y Filis sentadas á la sombra de una gran haya y yo con ellas, cuando acertó á pasar una abeja ingeniosa que al través de los campos floridos recogía su miel, y vino á posarse en las mejillas de Filis, rojas coma una rosa, picándola ávidamente reiteradas veces cual si, engañada por el parecido, la hubiese tomado por una flor. Filis se puso á lamentarse y no podía soportar el dolor agudo de la picadura, pero Silvia le dijo: « Calla, no te desoles, Filis, que con palabras mágicas voy á quitarte el dolor de la picadura.

« La vieja Artesia me ha enseñado este secreto, y como premio le he dado mi bocina de marfil guarnecida de oro. » Así dijo, y aplicó los labiosde su hermosa boca sobre la mejilla picada, diciendo al par no séque misteriosos versos, con el que causó el maravilloso efecto de hacer cesar en seguida el dolor de Filis. ¿Fué por la virtud de las palabras mágicas ó, como más bien lo creo, por la de aquella hermosa boca que cura todo lo que toca? Como quiera que fuese, yo, que hasta allí me había contentado del tierno brillo de sus bellos ojos y de sus palabras dulces, más dulces que el murmurio del arroyo que ve su curso interrumpido por pequeños collados, sentí entonces en mi corazón un deseo

nuevo : el de llevar mi boca á la suya, y sintiéndome más osado y astuto que de ordinario (¡que el amor nos hace agudos!) ideé un inocente artificio por medio del cual logré mi fin : era el de fingir que una abeja me había picado el labio inferior, por lo que me puse á quejarme de tal suerte que el aire de mi rostro, á defecto de mi lengua, imploraba la aplicación del remedio. En su sencillez, Silvia se conmovió de mi mal y se ofreció á aliviar mi herida fingida y asiendo así ¡ ay ! sus labios tocaron los míos !... ¡Oh ! No, no : jamás abeja alguna libó miel ninguna como la que yo recogí de aquella boca fresca como la rosa, y si á los ardientes besos que el deseo me impulsaba á tomarle se hicieron más lentos y reservados, fué por el temor y la timidez que me retuvieron. Pero mientras esta deliciosa sensación mezclada con un delicioso veneno penetraba hasta mi corazón, experimentaba tal placer, que quise prolongarle. Así fuí fingiendo que me continuaba el dolor y reiteró ella varias veces su tratamiento encantador. A partir de esta revelación, mis deseos y la impaciencia de satisfacerlos se volvieron tales que, no pudiendo retenerlos en mi corazón, decidí hacerlos salir. Y otro día, estando en cerco ninfas y pastores entregados á nuestros juegos, y debiendo cada uno decir un secreto al oído de su vecino ó vecina, yo, que tenía á Silvia á mi lado, le dije : « Silvia, ardo de amor por tí, y he de morir si no te apiadas de mí. » A cuyas palabras bajó su hermosa cara, que se había sonrojado de una manera súbita y no acostumbrada, atestiguando de su pudor ofendido.

No me respondió sino con su silencio, pero este silencio estaba lleno de turbación y amanazas. Se levantó, y desde entonces no ha querido más verme ni oirme. Tres veces ya los segadores han derribado las espigas y tres veces el invierno ha despojado á los bosques de su verde caballera, durante cuyo tiempo, lo he hecho todo por calmarla, todo, menos la muerte. Ya no me queda sino morir, para calmar su ira, y con gusto moriré, siempre que sepa que ella lo sentirá ó se alegrará, sin que me sea dado decir cual de ambas cosas prefiere. Su piedad será ciertamente para mi felicidad mayor premio, y para mi muerte más alta recompensa; pero no puedo desear nada que pueda turbar el brillo puro de sus ojos ó que aflija su corazón.

(*Acto I, escena II.*)

GIOVANNI BATTISTA GUARINI (1527-1612) (1).

Guarini nació en Ferrara, el 10 de diciembre de 1737, y murió en Venecia, el 4 de Octubre de 1612.

Ante todo, es famoso por haber osado rivalizar con el Tasso en el género pastoral. Asegúrase que su Pastor Fido *fué representado en 1585, en las bodas de Carlos Manuel de Saboya con la Infanta Catalina. Al ser impresa, en 1590, esta obra obtuvo un prodigioso éxito, que según parece fué superior al de Aminta con el que, sin embargo, estaba lejos de igualarse. La principal cualidad de Guarini fué la habilidad; pero su estilo, en verdad muy rico, cae en el preciosismo.* El Pastor Fido *es demasiado largo y demasiado minucioso. Sin embargo, Guarini ha fundido en su égloga escénica preciosos elementos trágicos y cómicos.*

EL PASTOR FIEL

El pastor Mirtilo ama á Amarilis, pero este amor tropieza con la oposición del gran sacerdote Montano, que quiere, movido por un oráculo, que ella se case con Silvio, hijo suyo. Silvio desdeña á Dorinda que le ama, mientras Mirtilo se ve perseguido por la pasión de la perversa Corisca. El drama se desenlaza felizmente, pues se descubre que Mirtilo es un hijo que Montano habia perdido en otro tiempo, con lo que Mirtilo desposa á Amarilis, en lo que Silvio y Dorinda los imitan.

Véase el final de esta pastoral.

LAS NUPCIAS DE MIRTILO Y AMARILIS

CORISCA. — ¡Ah! ¡Ah! viene Ergasto.

ERGASTO. — ¡Regocíjense los cielos, la tierra, el aire y el fuego! ¡Entréguese el mundo entero á la alegría, y que

(1) BIBLIOGRAFÍA — ROSSI, *Battista Guarini é il Pastor Fido*, Turín, 1886.

hasta el infierno arda en fiestas! ¡Acábense en todas partes las penas eternas!

CORISCA. — Parece contento.

ERGASTO. — ¡Benditas selvas, que en otro tiempo unísteis vuestros murmurios á nuestras quejas, gozad ahora de nuestra felicidad,desatad lenguas tantas cual hojas os acaricia el céfico y cantad la felicidad de dos amantes.

CORISCA. — Sin duda habla de Silvio y Dorinda.

Ya no se trata de la muerte de Amarilis, lo que me agrada. ¿A dónde vas, Ergasto? ¿Andas de bodas?

ERGASTO. — Dices bien; pero ¿no sabes la feliz aventura de los dos amantes? ¿oíste nunca algo tan extraño?

CORISCA. — Linco me lo ha contado, y en ello me he complacido. Esto me consuela de la muerte de Amarilis.

ERGASTO. — ¿Muerta Amarilis? Pero ¿de qué crees que hablo?

CORISCA. — De los amores de Silvio y Dorinda.

ERGASTO. — ¿Qué Silvio, ni qué Dorinda? Mi alegría es mucho mayor, pues te hablo de Amarilis y Mirtilo, de su felicidad, á que nada iguala.

CORISCA. — Entonces ¿Amarilis no ha muerto?

ERGASTO. — ¿Cómo morir? vive, y contenta y casada.

CORISCA. — Te ríes de mí.

ERGASTO. — ¡Reirme de tí! Ya verás.

CORISCA. — Luego, no ha sido condenada á muerte.

ERGASTO. — Fué condenada, más después indultada.

CORISCA. — Ó me cuentas sueños, ó te escucho soñando.

ERGASTO. — Si aquí esperas, la verás salir de la iglesia con su fiel Mirtilo, una hora ha que aquí están, y ya han cambiado sus juramentos. Por aquí pasarán para ir á casa de Montano, donde recogerán el dulce fruto de tanta y tan larga espera. ¡Qué alegría Corisca! ¡Si oyeras lo que se decía! El templo estaba lleno de hombres y mujeres, viejos y jóvenes, sacerdotes y laicos, todos entremezclados y rebosando de regocijo. Todos acuden á ver la feliz pareja, y quieren besarla: unos alaban su piedad, su constancia otros, y otros dan gracias al cielo. Montes y valles, llanuras y colinas, todo al cielo da gracias y repite el nombre glorioso del leal pastor. ¡Qué hermosa aventura de amantes!

¡Tan pronto convertirse de pobre pastor en semidiós; pasar tan pronto de la muerte á la vida y ver que los inmediatos funerales son sustituidos por nupcias de que se desesperaba ! Todo lo que te he dicho.

Corisca, no es nada junto á la felicidad de poseer á aquella por quien moribundo se regocijaba, por quien corría á la muerte. ¿Y no te regocijas? ¿No sientes por Amarilis la alegría que por Mirtilo yo siento?

CORISCA. — Al contrario, Ergasto, mírame contenta.

ERGASTO. — Oh ! Si hubieras visto á la hermosa Amarilis dar su mano á Mirtilo como prueba de su fé... y cuando él le dió el más dulce beso...



BATTISTA GUARINI

CORO DE PASTORES

¡Oh, Himeneo ! secunda con bella alegría
nuestros sanos deseos y dulce embriaguez,
y estos bellos amantes, estos semidioses.
únelos para siempre con tus dulces lazos.

CORISCA. — Es verdad, ahora recibo el fruto de mi vanidad. Ciega y cruel, para cumplir mi deseo, quise la muerte de una inocente. Ahora veo el horror del pecado que no parecía reservar sino felicidad.

CORO DE PASTORES

¡Oh, Himeneo! secunda con bella alegría
nuestros sanos deseos y dulce embriaguez,
y estos bellos amantes, estos semidioses
únelos para siempre con tus dulces lazos.
¡Oh, fiel pastor, después de tantos lloros
Después de tantas penas, de tantas amarguras
mira lo que logras! En tus brazos llevas
la que cielo y tierra negarte pudieron
haciendo invencible su alta piedad.
Mas hoy es ya tuya, ¡oh joven Mirtilo!
y el cuerpo rosado y los divinos senos
porque suspirabas
en tus brazos llevas sereno y dichoso,
premio merecido á tu felicidad.

MIRTILLO. — ¿Cómo hablar si ni siquiera sé si vivo? ¿Si no sé si veo, si nada siento, qué decir? Hable Amarilis que en ella está toda mi alma y ella encadena todo mi amor.

CORO DE PASTORES

¡Oh, Himeneo! secunda con bella alegría
nuestros sanos deseos y dulce embriaguez
y estos bellos amantes y estos semidioses
únelos para siempre con tus dulces lazos.

CORISCA. — ¿A qué espero? este es el momento de que me perdone. ¡Pareja feliz! Si hoy todo se inclina ante vosotros, dejad que también se incline á la que contra vuestra dicha empleó toda fuerza humana. No lo niego, Amarilis : he deseado al que deseabas, pero le ganaste tú, porque eres más digna, y te has ganado al más leal de los pastores. Y tú, Mirtilo, tienes á la más hermosa ninfa. ¡Ninfa encantadora! Antes de descargar sobre mí tu justa ira, contempla la cara de tu esposo y comprenderás cómo también yo le he amado. Perdona Amarilis, perdona mi pecado de amor. Que amor se haga por tí perdonar sus faltas ya que te hace gozar del ardor de tus llamas.

AMARILIS. — No sólo te perdono, sino que te amo de todo corazón.

Que el hierro y el fuego si nos han curado
Aunque hecho daño son aun queridos.

Quiero olvidar si fuiste amiga ó enemiga y saber tan solo que el destino te eligió para instrumento de mi felicidad. Ven, ven con nosotros á tomar parte en nuestro regocijo.

CORISCA. — Ya me alegra el perdón que me das.

MIRTILO. — Yo también te lo perdono todo.

CORISCA. — Vivid contentos y dichosos. Adiós.

(*Acto V, escenas VIII, IX, y X*).

XVII SIGLO

LA ÓPERA Y LA COMEDIA DEL ARTE

DURANTE el siglo XVII asistió Italia á la decadencia de los géneros dramáticos cultivados en el curso del anterior : tragedia, pastoral y comedia escrita.

De la tragedia y la pastoral nacieron la Ópera y el Bailable Lírico, y la comedia escrita cedió su sitio á la improvisada, cuyos autores se limitaban á escribir su « scenario », dejando la improvisación del diálogo á la fantasía de los actores.

BAILABLE REAL DE LA IMPACIENCIA

Benserade lo tradujo al francés y Luis XIV le bailó el 19 *de febrero de* 1661. *Puede dar idea exacta de las obras líricas italianas del siglo XVII, y, al mismo tiempo, de la influencia que ejercieron en Francia en materia de elegancia literaria. La Impaciencia, por todos criticada, trata de probar al mundo, por medio del bailable, que á veces es merecedora de estima. El libreto italiano es anónimo.*

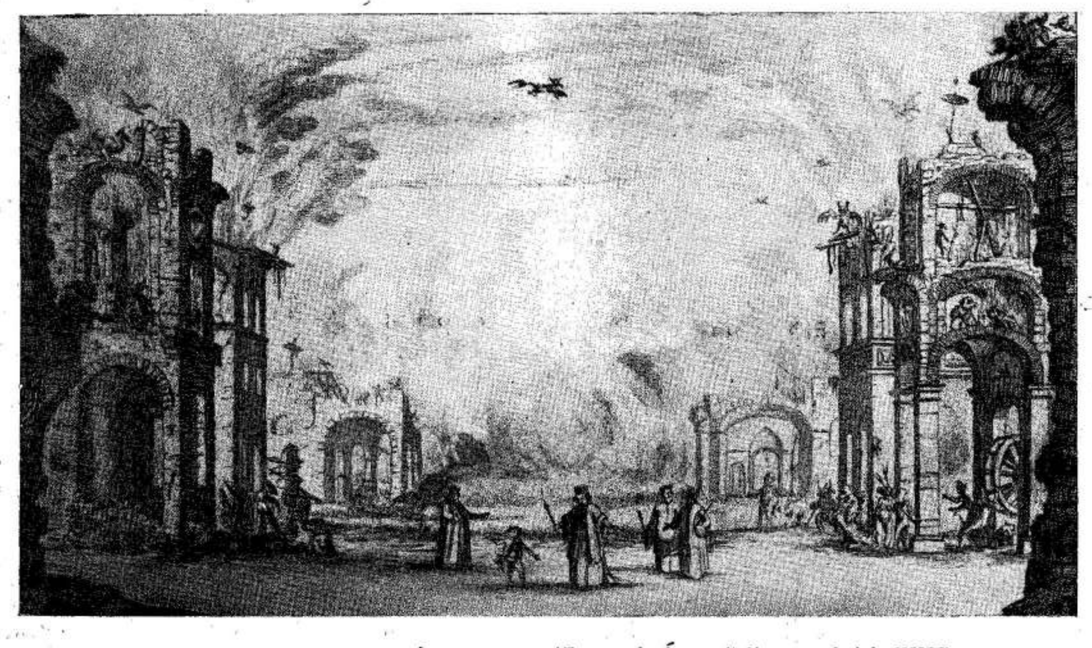
PROLOGO

AMOR

La belleza, cuya insolencia siempre se halaga, que quiere reinar en todo y todo se lo cree permitido, sabiendo que amar es someterse, no ama sino á disgusto; más hay que tener paciencia.

CORO

Hay que tener paciencia.



EL AMOR SOLICITA DE PLUTÓN LOS CELOS (*Escena de Ópera italiana en el siglo XVII*).

AMOR

El oro, metal precioso, nunca encanta ni tanto brilla como después de sufrir la ruda violencia de los martillos y de los fuegos. Hay que tener paciencia.

CORO

Hay que tener paciencia. Mas después de probados por tanto y tanto enojo y de que en esa escuela nos hemos instruído, ¿no debieras en razón darnos licencia?

AMOR

Hay que tener paciencia, pues por experto que sea el más intrépido amante, siempre provecho ha de sacar de profundizar tal ciencia.

TODOS

Hay que tener paciencia.

EL AMANTE RICO

¿Hé, cual otro, de estudiar siempre el oro que en abundancia yo poseo, exceptuarme no puede de hacer tan largo curso en la escuela de paciencia?

EL AMANTE DE MÉRITO

¿Quién dijera que yo que puedo mostrar tan raro mérito y digno de envidia, tenga en los males de enojosa boda que callarme siempre sin consuelo hallar? Admirad del amor el extraño capricho que quiere, por mostrar su grande injusticia, que se sepa á dónde puede mi constancia llegar.

EL AMANTE DESCRÉPITO

Que un hombre á quien los años porque está consumido deje tan poco de vida y de esperanza, deba paciente esperar, sin sentirse alarmado, una tardía recompensa, prueba en quien nos lo enseña una extraña ignorancia.

EL AMANTE COLÉRICO

Maldigo con mi alma la cruel doctrina que quiere reprimir mi apresuramiento y consiento en que me maten antes de que obedezca á tal ensañamiento. Que en el arte de amar, en que tanto se ejercita Amor, no sea sabio, no se ha de dudar. Pero es muy poco hábil cuando trata de impedir que mi ira se desborde; pues aunque trate á mi enojo de rebelde, es el único fuerte que se puede oponer á lo que una bella altiva, contra un discreto amante, es capaz de idear.

EL AMANTE CAPRICHOSO

A menudo el amor tirano y cruel desea que el amante caprichoso aprenda á pesar suyo augusta ciencia, y llegó á querer forzar mi corazón audaz. Querer á mí enseñarme el arte de sufrir, es tratar de verme cegado por las iras.

EL AMANTE SENSUAL

Como querer que un famélico aprenda á vivir sóbriamente, es pretender que una bella al ordenar á su amante el más platónico amor, crea hallar contentamiento si logra que él la sirva.

EL AMANTE CELOSO

¿Preciso es que el celoso haya también de aprender á adquirir experiencia en este triste deber? ¿Qué más le falta aprender, á él, que se muere de todo saber? Sueña en echar de los dominios que riges á la falaz que te arrastra con tanta arrogancia, Amor, que es un designo más alto y más noble que el de querer, cual pedante, enseñar paciencia.

AMOR

Que el que sepa la lección la venga á recitar.

LA PRUDENCIA

El sabio jefe griego que se vió agitar por una peligrosa y tan larga tormenta, halagaba la esperanza de un ilustre amor y animó su virtud en la heroicidad ganándose incesantes gloriosos laureles : sufrir con valor los más grandes males es la más excelsa de todas las virtudes.

LA CONSTANCIA

Sólo la paciencia con el más sabio esfuerzo está en calma en la tormenta así como en el puerto, y de la adversa suerte el rigor, aunque extremo, no logra perturbar la paz de que ella goza.

LA HUMILDAD

Humilde y sumiso, con tal ayuda, de las más fieras bellezas se ha de triunfar; y el que lleva su mal con paciencia, de su perseverancia el fruto ha de tener.

LA FIDELIDAD

La fuerza de sufrir la pena y el desprecio de su propio valer, es el más digno premio. Es de fe sincera prueba segura, y mientras más de un amante la pena haya durado, más su gloria aumenta y más su corazón encuentra de dulzura en la esperada dicha.

AMOR

Decid vuestra lección amante brusco y colérico.

EL AMANTE COLÉRICO

Yo no la sé, y por mucho que se haga, jamás en esta escuela nada he de aprender. Todo lo que sé es que entre los amantes tu ridícula paciencia lo más á menudo engendra la insolencia.

BAILE ITALIANO EN EL SIGLO XVII

AMOR

¡Ya me las pagarás!

EL AMANTE COLÉRICO

¡Perdóname, amor!

AMOR

Al fin lo has de aprender, ó ya dirás por qué.

CORO

En balde la hablas; de nada le aprovecha y contra tus castigos su cólera se irrita, pues lo que natura de los corazones hiciere, nadie ha de cambiar.

AMOR

Nada cual eso hay tan verdadero.

EL AMANTE COLÉRICO

Lo que á mí me extraña de ver hoy aquí, es al amor que quiere enseñar á sufrir, pues más que cualquier otro él lo debe ignorar.

AMOR

Verdad que el sufrimiento me es muy antipático y que á sus rudas lecciones mi humor es rebelde. Más, muy á pesar mío, un poco yo sé de las duras enseñanzas de la necesidad.

CORO

En el arte de sufrir, necesidad es maestra, pero se ve todos

los días que el amante á que enseña trata de evitarla de mil y mil maneras, en lugar de aplicarse á recibir lección.

EL AMANTE SENSUAL

¡Mucho me place el que me deje atrás! Yo era de su ira el preferido objeto. Pero debiera tener cada uno por mí, la misma caridad que para sí pidió.

AMOR

Bastante hemos hablado. Mas para instruiros bien, doquiera que vayáis tratad bien de observar que la impaciencia es deformidad, y cómo, sin embargo, es vicio general. Ved sin salir aquí cuánta impaciencia todos al par tienen por ver la función.

TODOS

Los que cortejáis á una mujer bella, no os desarméis por su crueldad. Seguidla siempre con vuestro celo, mas no olvidéis del todo la buena impaciencia: que sufrir vilmente el mal que se nos hace, es sin duda en amor de extrema imprudencia.

LA VIUDA CONSTANTE

ó

ISABEL, SOLDADO POR VENGANZA

« Scenario » de una comedia de arte.

(La escena en Milán)

PRIMER ACTO

ISABEL Y HORACIO

En su ventana, Isabel habla de amor con Horacio: ella baja, se juran fe y se separan.

ESCENA II

OCTAVIO É ISABEL, *en la ventana*, ARDELIA, *en la ventana*, BRIHEGELLA Y ROSILLA

Octavio habla de su amor por Isabel y ordena á Brighella que llame á su puerta. Toca, é Isabel aparece. Octavio le declara su amor y ella le responde que á quien ama es á Horacio. Octavio se irrita por este desdén, y, finalmente, Isabel le da con la ventana en la nariz. Desde su ventana Ardelia ha oído, y celosa, le llama y reprocha su obstinación. Él rechaza su amor, mientras el criado hace lo mismo con la criada.

ESCENA III

UBALDO Y EL DOCTOR

Escena de amistad. Hablan de casarse cada uno con la hija del otro. Se dan palabra y se van contentos.

ESCENA IV

OCTAVIO Y BRIGHELLA

Llegan hablando del medio de conquistar á Isabel y

SALCN LE ESPECTÁCULO EN VERONA, SIGLO XVIII

Brighella aconseja la muerte de Horacio, á lo que Octavio asiente. Deciden cometer el crimen cuando Horacio venga á la ventana de Isabel.

ESCENA V

EL DOCTOR, UBALDO, ARDELIA, ISABEL Y ROSILLA

Los dos primeros hablan de sus próximas nupcias. Llaman á sus hijas, á quienes dan á conocer la noticia de que quieren desposarlas, pero ellas se burlan de ellos y Rosilla se ríe de la locura de los viejos; pero ellos no se desalientan.

ESCENA VI

HORACIO Y GRADELINO

Dan una serenata bajo la ventana de Isabel.

ESCENA VII

OCTAVIO, BRIGHELLA Y LOS PRECEDENTES

Gritan : ¿Quién vive? Luego riñen. Los criados huyen; los amos se baten y cae Horacio. Octavio le cree muerto. Brighella vuelve y tropieza con Horacio. Hacen una escena.

ESCENA VIII

ISABEL CON UN CANDELERO Y LOS PRECEDENTES

Isabel reconoce al muerto y hace una escena de dolor mientras los otros se van.

ESCENA IX

EL DOCTOR É ISABEL

El Doctor sobreviene, riñe á su hija y la hace retirarse á casa, diciéndole que él se va, pues si viniese la justicia le inculparía del homicidio.

ESCENA X

GRADELLINO

Tropieza con el muerto, cae, se levanta, reconoce á su amo, y, para estar aún más seguro, se va á buscar luz. Ve sangre, tiene miedo de la llegada de la justicia y huye. El pretendido muerto comienza á moverse, llama á Gradellino, no ve á nadie y sale apoyándose en las paredes.

ESCENA XI

GRADELLINO Y HORACIO

Gradellino vuelve y se lamenta de la muerte de su amo. Vuelta de Horacio, que bromea atormentando á Gradellino, pero sin dejarse ver. No viendo á nadie, escena de miedo de Gradellino, hasta que aparece Horacio, á quien Gradellino toma por su fantasma y huye.

En el segundo acto, Isabel se disfraza de soldado á fin de tener mayor libertad para vengar la muerte de Horacio. Se encuentra con éste que la reconoce, y ambos se alistan en la compañía de un capitán al servicio de España. El capitán es Octavio, que no los reconoce.

En el tercer acto Octavio reconoce á Isabel, que se hace pasar por su propio hermano, pero al final todo se arregla é Isabel se casa con Horacio.

Al final de este «scenario» está la lista de accesorios ó «cosas necesarias» para su representación: una bandera y un tambor, una mesita con tintero, un farol con vela, un anillo, unas pinzas de dentista, una escalerilla, barbas postizas, y cierto número de espadas y «personas para hacer de soldados».

SIGLO XVIII

BAJO la influencia del movimiento de ideas que conmovió á toda Europa, Italia conoció un renacimiento literario y teatral. El conde Maffei y Alfieri dieron á la tragedia un vigor y una grandeza, que en aquel país jamás habían conocido. Metastasio llenó el mundo con el fruto de su gloria, un poco vana, y sus libretos de ópera tienen casi la importancia literia de las tragedias. En fin, Goldoni creó un teatro cómico de primer orden, en lucha contra la comedia de arte que ya no defienden sino Gozzi y el abate Chiari.

ESCIPION MAFFEI (1657-1755) (1)

Nació en Verona, el primero de Junio de 1675, y en su juventud viajó mucho y siguió la carrera de las armas. Más tarde volvió á su país y lamentando ver al teatro bajo el yugo de la influencia francesa, empezó á construir tragedias italianas. El 12 de Junio de 1713 estrenó en Módena su Mérope, cuyo éxito en Italia y Europa fué considerable.

Su asunto había sido ya tratado en el siglo XVI por G. B. Liviera, A. Cavallerino y Pomponio Torelli. Maffei empleó el endecasílabo blanco y abandonó los coros. Sabido es que Voltaire, después de haber querido traducirla, imitó esta tragedia elogiándola en extremo. Más tarde le señaló algunos defectos, lo que le valió una réplica muy viva de Maffei.

MÉROPE

Maffei se jactaba de escribir tragedias en que el amor no fuese, como en las francesas, el punto principal del argumento. El autor italiano capta la atención por el peligro que una madre hace correr á su hijo, á quien cree vengar. La situación de esta reina, á punto de matar á su hijo sin reconocerle, es eminentemente trágica, y mientras la ansiedad se sostiene, el

(1) BIBLIOGRAFÍA. — CAVALLUCHI, *édicion de Merope con pieza ustificantes*, Livorna, 1763.

interés va in crescendo. *Sin embargo, el asunto de la* Mérope *de Maffei está falto de sencillez, pues tiene demasiadas*



ESCIPION MAFFEI

intrigas é inverosímiles aventuras, demasiados incidentes fortuitos y á veces demasiado horror.

MADRE Y TIRANO

POLIFONTE. — Mérope, arrojad de vuestro corazón esos largos lloros, ese odio, esas sospechas. El destino, que os anuncio es más feliz, y sólo de vos depende el aceptarlo. Sabéis que mi palabra nunca fué baldía. ¿No queréis

creerme? Sí, hermosa Mérope, os he escogido como esposa, y quiero que hoy nuestra Mesina os rinda los homenajes debidos á su reina. Lejos de vos esos sombríos trajes, esos velos y otros signos de viudez. Los adornos de la elegría están más conformes con tu nuevo estado y, viendo lo que váis á ser, olvidad lo que habéis sido.

MÉROPE. — ¡Cielos! ¿Qué nuevo género de tormento se ofrece á mi vista? ¿Me envidiáis, cruel Polifonte, me envidiáis la amarga dulzura que los infortunios hallan en las lágrimas? ¡Un dolor de tres lustros merece tus respetos!

POLIFONTE. — Entonces es verdad que la ambición de vuestro sexo se complace á veces en el infortunio. Pero ¿es que los hierros de la esclavitud brillan á vuestros ojos más que el cetro que llevo?

MÉROPE. — La felicidad de reinar no compensa el dolor de ser tu esposa. ¿Cómo he de abrazar al asesino del esposo á quien tanto amé? ¡Oh, que cruel recuerdo! Esas manos aun calientes de la sangre de mis hijos ¿he de bendecirlas? Sólo esta horrible idea me hacer temblar, y no sé qué horror helado corre por mis venas.

POLIFONTE. — Mas ¿lo que apenas yo recuerdo ha de vivir eternamente en vuestra memoria? Escúchame, por favor. ¿Era justo que Cresfonte, vuestro esposo, reinase solo en Mesina? Como él, yo desciendo de los heráclidas y estaba confundido entre la turbamulta de sus súbditos, cuyo odio, bien lo sabéis, se había captado. No sólo los extranjeros, sino que hasta los mejores del estado, tomaron armas en favor mío. En fin; la ruta que lleva al trono es siempre gloriosa, y si el valor y la habilidad no nos sacasen de la esclavitud y nos elevasen al poder soberano, Júpiter no habría sin duda concedido sus dones á los mortales.

MÉROPE. — ¡Detestables máximas! ¿Cómo? ¿La urna fatal, el oráculo de los dioses, no dió á Cresfonte solo el cetro de Mesina? Y las lágrimas de sus mejores súbditos ¿no te dicen cómo era adorado? Cresfonte fué siempre tan buen esposo como rey, y ninguna felicidad igual á la mía. ¡Ay! Tú solo le diste fin, la ciega ambición y la insensata codicia se apoderaron de tu alma. Y como señal del motín, mis dos hijos, mis muy amados que por su tierna edad, su belleza y sus conmovedoras súplicas habrían conmovido á los más indomables corazones, los dos fueron

decapitados por tus propias manos ¿Y no derramaste tú la sangre de nuestros mejores súbditos mientras la fortaleza de Itomeo defendió á sus reyes? Pero nos rendimos y ¡oh negra traición! con tus propias manos diste muerte á mi esposo, á pesar de lo jurado. Y después de tanto crimen ¿no te avergüenzas de hablarme de amor é himeneo? Grandes dioses; ¿podéis reservarme mayores desgracias?

POLIFONTE. — Alejad, señora, vuestras miradas de tan tristes objetos, que las lágrimas que derramáis por vuestro esposo al honrar su memoria, manchan vuestra generosidad. Hábil cual sois para narrar desgracias de que sólo al destino podéis acusar, ¿por qué me quitáis la gloria de lo que solo por vos he hecho? Al último de vuestros hijos, como su padre llamado Cresfonte, le hicisteis evadirse, en lo que os ayudé. Fingí creer los falsos rumores que acerca de su muerte hicisteis correr, y mi corazón, iluminado por el amor, supo traicionar mi juicio.

MÉROPE. — Nada tan cierto como que mi hijo Cresfonte murió desde los primeros días de la insurrección. La muerte le ahorró las desgracias del destierro. Pero ¿ante quién vienes á adornarte de bondades para con ese desgraciado niño? Argos, Corinto, Arcadia, Pisa, Esparta, tierras y mares, en fin, han sido recorridas por los ministros de tus vanas sospechas. ¿Esta preocupación, no la tienen aún tus celos? ¿No le tienen aun los bárbaros que tu furia ha llevado á todas partes? Sí, te molesta que la naturaleza te haya quitado el placer de matar tú mismo al niño que lloro.

POLIFONTE. — Toda Mesina sabe que entonces no murió y que aún vive. Pero, puesto que os obstináis en negarlo ¿negaréis también que aun vivís, y que sólo á mi bondad lo debéis? ¿No estaba vuestra vida entre mis manos, como la de los otros á quienes se la hice quitar?

MÉROPE. — Tales son los beneficios que recibimos de los tiranos, que creen dar vida cuando no dan muerte.

POLIFONTE. —Señora, dejemos este discurso y olvidemos los tristes recuerdos. Os amo y quiero daros sinceras pruebas de mi amor. El cetro, un esposo, hijos... todo lo que os he quitado, en fin, estoy dispuesto á devolveros. Tantos beneficios debieran calmar el odio que contra mí os inspira vuestro dolor.

MÉROPE. — Pero, dime, ¿de dónde nace ese amor tan

tardío? ¿Por qué estos débiles encantos no te tentaron cuando la juventud les prestaba mayor brillo? Mis mejores días pasaron ya, y ahora me acerco á mi séptimo lustro. ¿De dónde puede venir este nuevo ardor que hoy me muestras?

POLIFONTE. — Estos fuegos que hoy brillan, tiempo ha que estaban encendidos en mi corazón. Más ¿ignoráis los eternos trabajos que ocuparon mis primeros días? Apenas sentado en el trono, los extranjeros atacaron á Mesina, y las guerras se sucedían sin interrupción, pasándose diez años enteros de mi reinado en alarmas y agitaciones, y apenas acabadas las guerras con el extrangero, cuando los fuegos de la sedición se encienden en nuestra propia ciudad, todo lo cual imponía silencio á mi amor. Y ahora que el reino goza de calma, mi ternura se despierta con nuevas fuerzas y solo nuestro himeneo puede asegurar el reposo de mis horas. Quiero, en fin, satisfacer un amor largo tiempo oculto.

MÉROPE. — ¿Amor por mí, tú? El rango que ocupas, por encima de los demás hombres te persuade de que los sobrepasas en habilidad como en poder y de que puedes de tu grado gobernar los espíritus. ¿I crees que Mérope sea tan insensata para no adivinar los motivos que te inspiran? El último motín ha debido hacerte ver que el trono en que te asientas está aun titubeante, y que el imperio de Cresfonte vive aún en el corazón de sus súbditos; se te persuade de que solo la antorcha de nuestro himeneo puede extinguir el odio popular contra ti y captar el amor de los súbditos por su soberano. Ese, ese es tu amor hacia mí, y el único proyecto cuya realización te halaga.

POLIFONTE. — ¡Jamás nadie se aplicó tanto á envenenarlo todo! Desengañaos señora : tan seguro estoy en mi trono, que toda ayuda es inútil. Los vanos murmullos de un populacho impotente no lograrán sino mis desdenes; mas aunque lo que decís fuese verdad, no lo sería menos que vuestra dicha no depende sino de la oferta que os hago. La cordura os aconseja que aceptéis la fortuna que se os presenta imponiendo silencio á vuestro resentimiento. Más de lo que creéis os importa aprovechar los efectos de mi ternura, sin indagar su causa.

MÉROPE. — Si tuviera un corazón de Polifonte, si fuera capaz de sacrificar mi fé y mi ternura á un ídolo de realeza,

á vanas grandezas, si pudiera extinguir este odio que tengo, tan justo y fuerte, entonces sí que aceptaría tales ofertas.

POLIFONTE. — Terminemos. Sabed que no en balde puede nadie negar obediencia á su señor. Disponeos para nuestras nupcias. Que vuestro corazón se oponga ó no, poco me importa : lo ordeno yo y quiero ser obedecido.

(*Acto II, escena I*).

PIETRO BONAVENTURA METASTASIO

(1696-1782 (1)

Aún muy joven, Pietro Bonaventura Trapazzi, nacido en Roma el 13 *de Enero de* 1698, *había sido adoptado por Gravina, quien, en* 1718, *murió dejándole un legado. En aquel tiempo ya el nombre de Trapazzi, por helenismo, había sido cambiado por el de Metastasio. Escribió gran número de* tragedias-óperas, *cuya música fué compuesta por Porpora, Cimarosa, Gluck, etc., etc. En* 1729 *se convirtió en* poeta cesáreo de la *corte de Austria. Había escrito* La Dido abandonada (1724), Siroé, Sifax, Semíramis, Catón de Utica (1727), *y* Alejandro en la India. *En Viena escribió para Haendel, Pergolese, etc., sus mejores poemas.* Demetrio, Hypsipyle, Thémistocle, Demofoon, la Clemence de Titía, Achille á Scyros, L'olimpiade Regulus.

Metastasio hizo brillante carrera y su boga fué extraordinaria. En sus óperas impera el poema sobre la música. Este amable autor, que no merecía el sobrenombre de Sófocles Italiano *que se la ha dado, murió en Viena el* 12 *de Abril de* 1782.

Véase una obra entera que compuso para el teatrillo de la corte, en tiempos de Carlos VI, en cuyo tiempo solía representar la propia familia Imperial, y hasta el Emperador tocaba el clavicordio en las representaciones. Para algunas de estas obritas compuso la música el Emperador.

(1) BIBLIOGRAFÍA. — VICTOR FAGUET, *Metastasio considerado como crítico*, París, 1856.— VERNON LEE, *Il settecento in Italia*, Milán, 1882, vol. I. — Dr GUBERNATIS *Metastasio* (1910).

LAS GRACIAS VENGADAS

Drama musical representado en el palacio de la Favorita el día aniversario del nacimiento de la Emperatriz, esposa de Carlos VI.

Personajes : EUFROSINA, AGLAÉ y TALÍA.

La escena se desarrolla en la campiña de Boecia : un bosque de laureles regado por la fuente Acidalis.

EUFROSINA. — Hermanas, no esperéis calmarme. Mi ira es justa y debiérais ayudarme. Que Venus busque otras amigas : abandonada por las Gracias, acaso sea menos vana. El día se aproxima; que salga del cielo si bien le parece, pero que vaya sola á prevenir á la aurora : veremos si sin nosotras, su estrella luce con igual brillo.

AGLAÉ. — No perturbemos el orden de las esferas.

TALÍA. — No retrasemos el día.

AGLAÉ. — Los caballos del sol se impacientan de tan largo reposo.

TALÍA. — Ya la aurora se ha despertado, y Venus espera.

AGLAÉ. — Vamos á prepararle sus enamoradas palomas, su concha marina y sus bridas de rosas.

EUFROSINA. — Deteneos, hermanas, y escuchadme. ¿Hemos de servir eternamente las fantasías de Venus? Hemos de soportar siempre los insultos de su hijo? ¡Ah, no! Venguémonos de tantos ultrajes. Mostrémonos hijas de Júpiter.

AGLAÉ. — Pero ¿y qué nueva ofensa te irrita?

EUFROSINA. — Váis á ver si tengo ó no razón. La imprevista tormenta que turbó ayer los cielos sorprendió al Amor no sé dónde y durante toda una hora anduvo perdido, expuesto al viento y á una fría lluvia. Al fin logró llegar al palacio de Chipre, donde yo estaba con Venus. Cuando llegó estaba tan estropeado y cambiado que su misma madre no le reconoció. El agua chorreaba de su carcaj, de sus flechas, de su arco, de de sus trajes, de sus cabellos, de su venda y de sus alas; lloraba tiritaba, y sus frecuentes gemidos le impedían hablar ¿Quién no tuviera piedad del pérfido? Por amistad

corrí á él, le tomé por las manos y para hacerle entrar en calor, reuní ramas de árboles de Arabia y les prendí fuego, con lo que sus aromas perfumaron el aire. Le sequé la frente, esprimí sus trajes y sus cabellos empapados de agua, calenté sus manos con las mías, le acaricié y le consolé. ¿Y qué premio creéis que recibí por mis atenciones? Apenas se sintió con nuevas fuerzas pidió sus armas para ver si se habían estropeado y ah, ¡pérfido, ingrato! me disparó una de sus flechas. Paré el golpe y no me hirió en el corazón, pero sí en una mano.

AGLAÉ. —¿Y Venus qué hizo?

TALÍA. — ¿Le castigó?

EUFROSINA. — ¿Castigarle Venus? Temiendo mi cólera le tomó en brazos para evitar mi venganza, y le besó y aplaudió, mirándome con risa burlona.

AGLAÉ. — Dígoos, hermana, que tal desprecio es intolerable.

TALÍA. — Sin embargo, es preferible callar y sufrir, antes que reñir.

EUFROSINA. — ¿Callar y sufrir? No. He de reprimir tanto orgullo, y tus consejos son inútiles, pues si el cruel es de temer cuando gime y llora ¿qué será cuando amenace?

TALÍA. — ¿Crees ser la única que tiene que quejarse?

AGLAÉ. — ¿Nos trata el amor mejor que á ti?

EUFROSINA. — ¡Ah! Vuestras injurias son leves, junto á las mías.

AGLAÉ. — Huyendo un día de los ardores del sol busqué la sombra de este bosque solitario, y después de refrescarme en la fuente, me tendí sobre los céspedes. El silencio, la sombra, el blando ruido de los árboles, el murmullo del vecino arroyo, un céfiro halagador que me acariciaba, todo enfin, me invitó á un sueño delicioso. El Amor estaba escondido cerca de mí, me observó, y se apresuró á ir á hacer una cuerda de rosas entrelazadas, con la cual, aproximándose sin ruido, me ató, pasándomela varias veces en derredor del cuerpo á un tronco de laurels. Lo que hizo con tanta habilidad, que aun le quedó tiempo de volver á su escondite sin que me diese yo cuenta de nada. — Me desperté, quise llevarme la mano á los ojos, y no pude; voy á levantarme, y me siento impedida. Poseída de temor quiero deshacerme de mis lazos, y lo que logro es apretarlos

más. El Amor rió, yo le oí, me volví y entonces le vi al autor de la hazaña. — ¡Juzgad de mi despecho! Le llamé temerario y pérfido, y no hacía sino reir cada vez más. Le rogué que me desatara dándole los más dulces nombres, pero todo fué inútil. Enfin, si el azar no hace que Hebé pase por allí, no sé quién me habría dado libertad.

EUFROSINA. — ?Yeres insensible á tan cruel injuria?

AGLAÉ. — ¿Qué quieres? Mi cólera no es duradera. Algunas veces la ira me induce á castigarle, pero pienso que es un niño y le excuso, le perdono, hasta me da pena.

TALÍA. — Lo que Amor os ha hecho no es nada comparado con lo que voy á contaros. A mí, cada día me hace una, y por lo que voy á contaros, juzgaréis de las demás. — En un sitio en que el mar llega á bañar Amatonte, á la sombra de una roca que inclina su altura sobre la onda, me entretenía un día pescando. El Amor estaba conmigo y no parecía preocuparse sino de jugar en la hierba, por lo que no desconfié de él; más he aquí que él lo notó, y se aprovechó enseguida. Escondió unas flechas en un fresnillo florido y más lejos, entre hierbas y flores, tendió una fina red. De repente le oí gritar : « ¡Estoy herido! » y le vi llevarse las manos á la cara : « Una abeja, me dijo, me ha dado una cruel picada. Venid en mi ayuda. » Crédula me apiadé de él y acudí al fresnillo á buscar las más tiernas hojas, cuando di en las flechas y me herí con ellas. En seguida el pérfido se puso á gritar : « ¡Eso es lo que yo quería! Mira, ya estoy curado. » Y al mismo tiempo, me mostró sus mejillas, en las cuales no había sufrido daño alguno. ¿Cómo decir mi cólera? Corrí á él para vengarme, huyó; le seguí, y lo hizo con tal habilidad, que me obligó á pasar por donde estaba la red oculta : caí y me sentí preso el pié. Mi ira redobló con esta secunda malicia, y tales esfuerzos hice, que rompí mis lazos. De seguro que le habría alcanzado, pero como había empleado mucho tiempo en librarme, él había ya huido burlándose de mí.

EUFROSINA. — ¿Y crees que debemos sufrir y callar? ¡Vaya unos consejos.

TALÍA. — Yo odio al Amor tanto como le detestas tú. Odio hasta su nombre, y quisiera vengarme y castigarle, pero ¿cómo? Sus insultos son crueles, no tiene fé ni piedad, pero ¿no trata á todo el mundo de igual man·a? Todos se


P. METASTASIVS
ROMANVS.

quejan y todos le temen y, puesto que á todos trata igual, no veo por qué avergonzarme de lo que me ocurre.

EUFROSINA. — No es el Amor, hermana mía, el verdadero objeto de mi ira, pues tal enemigo es para desdeñado. Mas las extravagancias del hijo son culpa de la madre, que es nuestra perseguidora declarada, y estas ligeras ofensas me recuerdan otras mayores.

AGLAÉ. — ¿Cuáles?

EUFROSINA. — ¿Y lo preguntas? ¿De qué estamos encargadas? ¿Cuál es nuestro empleo?

AGLAÉ. — Hacer buenos y agradecidos á los mortales y sostener entre ellos la unión.

TALÍA. — Extinguir la antorcha de la cólera y los odios.

AGLAÉ. — Crear la amistad y sostener la paz.

EUFROSINA. — Y Venus, que no piensa sino en extender su imperio por el Amor, nos ocupa en muy diferente cosa. Nos exige que sirvamos á su hijo y nos prestemos á todos sus caprichos. Hemos tan pronto de embellecer su boca con una sonrisa, como de regular los movimientos de sus ojos. Entretanto, la infidelidad y la violencia conculcan leyes y justicia. El fuego de una funesta división se derrama sobre la tierra.

AGLAÉ. — Es muy cierto.

TALÍA. — Pero, ¿Cómo vengarnos?

EUFROSINA. — Sé un medio digno de nosotras. Sin las gracias, Venus no es nada. Pues bien, si queremos castigarla, formemos una belleza que eclipse la suya.

AGLAÉ. — Sí.

TALÍA. — Consiento.

EUFROSINA. — Démosle todo lo que falta á Venus. Unamos la majestad á la belleza, que los mayores atractivos adornen su modestia, que reúna todas las virtudes y que su cara sea espejo de su fiel corazón.

AGLAÉ. — Pero ¿en quién reunir tantos dones?

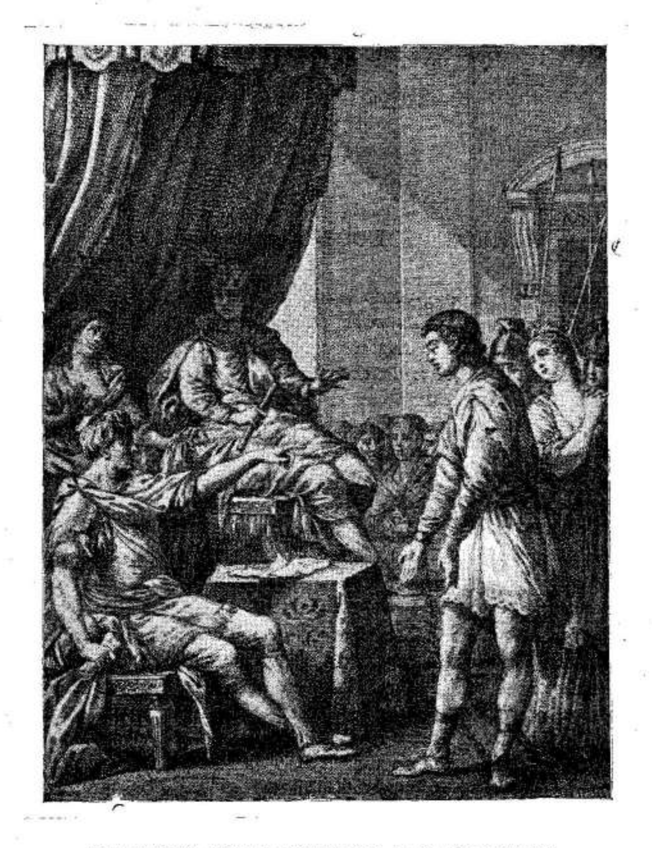
EUFROSINA. — En aquella de quien tanto se habla en los cielos, la que ha de ilustrar este siglo.

TALÍA. — ¿Y cuándo ha de nacer?

EUFROSINA. — Hoy mismo.

AGLAÉ. — ¿Su nombre?

EUFROSINA. — Elisa.



UNA ESCENA DEL « ARTAJERJES » DE METASTASIO

AGLAÉ. — ¡Ah! Pues no tardemos.
TALÍA. — ¡Vamos!
EUFROSINA.— Vamos á hacer nuestra gran obra.
TALÍA. — ¡Que confusión, la que tendrá Venus!
AGLAÉ. — Al fin, los agitados mortales respirarán.

EUFROSINA. — Junto á Elisa recobrarán las Gracias la decencia que les vió la edad de oro.

CORO. — ¡Sal del Ganges, feliz Aurora! ¡Cuántos bienes promete este día!

CARLOS GOLDONI (1707-1793) (1)

Goldoni, el más grande autor cómico de Italia, nació en Venecia, en 1707, *y su vida fué fecunda en aventuras. Las lecturas de Molière le sugirieron la idea de reformar el teatro cómico italiano, completamente entregado entonces á las bufonerías de la* Commedia dell arte, *y en esta tarea obtuvo éxito completo. Sin embargo, no le faltaron enemigos que le combatieran encarnizadamente. En* 1761 *se instaló en París, donde se le recibió primero fríamente; pero luego conoció los mayores éxitos. Nombrado lector y maestro de italiano de las hijas del rey, siguió siempre á la corte en sus viajes.*

En francés escribió dos comedias, Le Bourru bienfaisant; *que fué muy aplaudida, y el* Avaro fastuoso, *que agradó menos. Entonces se dedicó de nuevo al teatro italiano.*

Su fecundidad era prodigiosa, y sus mejores obras son: la Donna di Garbo, Il Bugiardo, l'Adultore, Il Giocatore, la Donna volubile, l'Avaro, Terencio, etc. *Al final de su vida cayó en la miseria, pues la Convención suprime la pensión que él y otros escritores recibían de la Administración real, la cual pensión fué restablecida el* 7 *de Febrero de* 1793... *al día siguiente de la muerte de Goldoni.*

Tragedias, tragi-comedias, óperas, óperas-cómicas, comedias de carácter y de intriga, de enredo, todos estos géneros cultivó. Pero su verdadero tituto de gloria son sus comedias de carácter, en las cuales desplegó la más fina observación. En ellas representa finamente las costumbres de su tiempo, sobre todo las de las clases inferiores. Su estilo es excelente;

(1) BIBLIOGRAFÍA. — RABANY, *Goldoni et son temps*, París, 1900. — MARZOCIO, *Goldoni*, 1902.

pero, sin embargo, los provincialismos venecianos que abundan en su obra le han sido violenta é injustamente reprochados por los puristas toscanos. Estos provincialismos dan á su diálogo una fuerza, una gracia y una bonhombría jovial que son muy naturales.

EL EMBUSTERO

Il Bugiardo, es decir, el Embustero, *está imitado de Corneille, quien á su vez le imitó de Lope de Vega. Goldoni ha añadido un rival del Embustero que repite simplemente como verdades las invenciones del primero; también ha añadido un criado que quiere imitar á su amo y se mete en berengenales de que no puede salir. La pieza es menos noble que el primitivo original. También se encuentra en* Il Bugiardo *la escena del soneto y la carta interceptada. La intriga es más variada que en la obra de Corneille, pero ésta tiene más verbo. El personaje de Goldoni es un pícaro, mientras que el de Lope de Vega y Corneille sólo es un aturdido.*

Así, pues, la obra italiana es algo vil, pero llena de felices invenciones, algunas de las cuales han sido imitadas más tarde, como la de los regalos del enamorado tímido, cuyos honores se hace al más afortunado.

EL EMBUSTERO DESENMASCARADO

COLOMBINA. — Señor, el señor Lelio Bisognosi, antes marqués, desea hablaros.

OCTAVIO. — ¡Ah! Este ha de pagármelas.

EL DOCTOR. — Descuide Vd, qué de su propio castigo él mismo se encargará. Vamos á ver qué quiere. Que pase.

COLOMBINA. — ¡Ah, el astuto! ¡Y luego dicen de las mujeres!

OCTAVIO. — ¡Qué nueva comedia habrá inventado!

EL DOCTOR. — Si se ha casado, sus relaciones con Rosaura han terminado.

LELIO. — Señor doctor, lleno de vergüenza y confusión vengo á pediros perdón.

El Doctor. — ¡Maestro de enredos!

Octavio *á Lelio*. — Mañana nos explicaremos.

Lelio. — Queréis batiros conmigo, me queréis como enemigo, y yo vengo aquí á implorar vuestra protección y amistad.

Octavio. — ¿A quién imploráis?

Lelio. — Al queridísimo doctor.

El Doctor. — ¿Qué quieres de mí?

Lelio. — La mano de vuestra hija.

El Doctor. — ¿La mano de mi hija? ¡Pero si sois casado!

Lelio. — ¿Casado yo? No es cierto, sería un temerario, un indigno, si al hacer tal petición tuviese ni sombra de compromiso.

El Doctor. — ¿Queréis hacerme víctima de alguna nueva impostura?

Octavio. — Ya nadie cree vuestras mentiras.

Lelio. — ¿Pero quién ha dicho que yo soy casado?

El Doctor. — Vuestro padre, que me ha asegurado que habéis desposado á la señora Briseis, hija de Don Policarpo.

Lelio. — Señor doctor, doloroso me es dar un mentís á mi padre, pero el cuidado de mi reputación y mi amor por Rosaura, me fuerzan á hablar. No, mi padre no ha dicho la verdad.

El Doctor. — ¡Callad, y avergonzaos de hablar así! Vuestro padre es un perfecto caballero incapaz de mentir.

Octavio. — ¿Cuándo acabarán vuestros enredos?

Lelio. — Ved si miento. He aquí mis certificados de celibato, que he hecho venir de Nápoles. Vos, Señor Octavio, á quien aquella ciudad es familiar, podéis decir si son legitimos y auténticos.

(*Muestra á Octavio los certificados.*)

Octavio. — Es cierto, reconozco la escritura y los sellos.

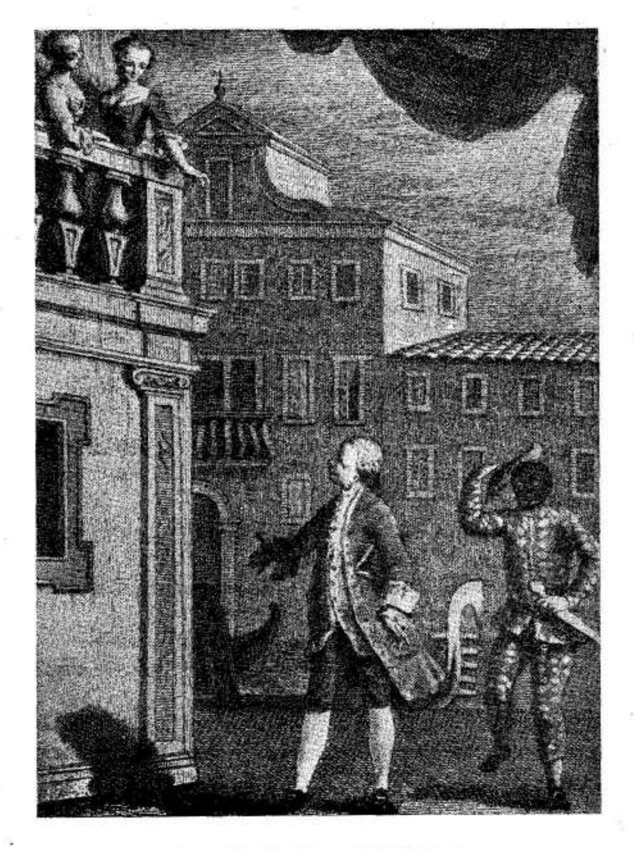
El Doctor. — ¡Ira de Dios! ¿No sois casado?

Lelio. — Dígoos que no.

El Doctor. — Mas ¿por qué el señor Pantalón me ha dicho que lo érais.

Lelio. — Voy á deciros por qué.

El Doctor. — ¡Pero no me inventéis nada!



UNA ESCENA DEL « EMBUSTERO »

LELIO. — Mi padre se ha arrepentido de la palabra que por mí os había dado.

EL DOCTOR. — ¿Por qué?

LELIO. — Porque esta mañana en la plaza, un corredor que sabía mi llegada le ha ofrecido para mí una dote de cincuenta mil ducados.

EL DOCTOR. — ¡Hacerme á mí tal injuria el señor Pantalón!

LELIO. — El interés trastorna fácilmente á las personas.

OCTAVIO, *á parte.* — No salgo de mi asombro, ni sé á quién creer.

EL DOCTOR. — Así ¿amáis á mi hija?

LELIO. — Es la verdad.

EL DOCTOR. — ¿Y cómo habéis podido enamoraros tan pronto?

LELIO. — ¿Cómo tan pronto? En dos meses, el amor tiene tiempo de hacerse un gigante.

EL DOCTOR. — ¿Qué me decís de dos meses, si habéis llegado ayer?

LELIO. — Sr. doctor he de deciros toda la verdad.

OCTAVIO, *para sí.* — Aún otra fábula.

LELIO, — ¿Sabéis cuánto tiempo hace qui sali de Nápoles?

EL DOCTOR. — Vuestro padre me ha dicho que cerca de tres meses.

LELIO. — Pues bien ¿y dónde los he pasado?

EL DOCTOR. — Me ha dicho que en Roma.

LELIO. — Eso no es cierto. Sólo estuve en Roma tres ó cuatro días y vine derecho á Venecia.

EL DOCTOR. — Y el Sr. Pantalón ¿no supo nada?

LELIO. — Nada, porque á mi llegada estaba según su costumbre, en su quinta de la Mira.

EL DOCTOR. — ¿Y por qué no habéis ido á verle allí?

LELIO. — Porque vi á Rosaura, y me faltó valor para alejarme de ella.

OCTAVIO. — Señor Lelio, cada vez las soltáis más gordas. Dos meses ha que me alojo en la posada del Águila, y sólo ayer habéis llegado á ella.

LELIO. — Antes me alojaba en el Escudo de Francia, y para mejor contemplar á Rosaura, me mudé ayer al Águila.

EL DOCTOR. — Y si amáis á Rosaura ¿por qué inventar la historia de la serenata y la cena?

LELIO. — Lo de la serenata es verdad, la di en efecto.

EL DOCTOR. — ¿Y la cena?

LELIO. — ¡Ah! Supuse haber hecho lo que era mi deseo hacer. Dije locuras y de ello me arrepiento; no las diré más.


CAROLUS GOLDONI I.V.D.
ADVOCATUS VENETUS.

Pero vamos á la conclusión, señor doctor; yo soy hijo de Pantalón Bisignosi, supongo que los creeréis.

El Doctor. — Á lo sumo.

Lelio. — Soy libre y los certificados lo prueban.

El Doctor. — Suponiendo que sean buenos.

Lelio. — El señor Octavio os lo asegura.

Octvaio. — Sí, tal me parecen.

Lelio. — Mi matrimonio con vuestra hija estaba acordado entre mi padre y vos...

El Doctor. — Y lamento que el atractivo de cincuenta mil ducados haya podido inducir en señor Pantalón para faltar á su palabra.

Lelio. — Pues diré todo. La dote de cincuenta mil ducados se ha convertido en humo de paja y mi padre lamenta el haberos dicho que yo era casado.

El Doctor. — ¿Y por qué no viene él á hablarme de eso?

Lelio. — No se atreve y me envía en su lugar.

El Doctor. — Aun en todo esto hay hoy algo de martingala.

Lelio. — Júroos que no, por mi honor.

El Doctor. — Como quiera que sea, mi hija es vuestra. Si así lo desea el señor Pantalón, supongo que quedará contento. Y si el matrimonio no le conviene, así me vengaré de la afrenta que quería hacerme ¿ Qué pensáis, señor Octavio?

Octavio. — Soy de vuestra opinión, y una vez consumado el matrimonio, nada podrá hacer.

El Doctor. — Dadme vuestros certificados.

Lelio. — Hélos aquí.

El Doctor. — Mas durante estos tres meses habéis podido contraer compromisos...

Lelio. — ¡Pero si he estado en Venecia!

El Doctor. — ¿He de creeros?

Lelio. — No diría una mentira ni para ser rey.

El Doctor. — Voy á llamar á mi hija; si ella asiente, es asunto concluido.

(*Sale.*)

Lelio, *á parte*. — Esto va bien. Si me caso, las pretensiones de la Romana se vienen á tierra.

OCTAVIO. — Señor Lelio, tenéis suerte con vuestras mentiras.

LELIO. — Señor Octavio, me será imposible ir mañana á batirme con vos.

OCTAVIO. — ¿Por qué?

LELIO. — Porque me ocupa otro duelo.

EL DOCTOR, *á Rosaura.* — El señor Lelio, que aquí ves, pide tu mano. ¿Que dices? ¿Te conviene?

ROSAURA. — ¿Pero no me habéis dicho que se había casado?

EL DOCTOR. — Así lo creía, pero no es cierto.

ROSAURA. — Ya me parecía que era incapaz de tal falsedad.

LELIO. — Mi querida Rosaura, soy incapaz de emplear maña ni artificio alguno con vos, á quien tanto amo.

ROSAURA. — Entonces ¿por qué habeis dicho tantas mentiras?

EL DOCTOR. — Dejemos esto y acabemos. ¿Le quieres como marido?

ROSAURA. — Si me le dáis, le tomaré.

PANTALÓN. — Señor doctor, con vuestro permiso, ¿qué hace aquí mi truhán de hijo?

EL DOCTOR. — ¿Y me lo preguntáis? Da á mi casa satisfacción de la afrenta que le habéis hecho.

PANTALÓN. — ¿Yo? ¿Qué afrenta?

EL DOCTOR. — Me habéis dado á entender que era casado para desligaros del deber de casarse con mi hija.

PANTALON. — He dicho que era casado porque él mismo me lo había hecho creer.

LELIO. — Padre, todo ha terminado. He aquí mi mujer, la misma que me habíais destinado. Todo el mundo está contento. Por favor, callaos y no decid nada más.

PANTALÓN. — ¡Que calle, miserable, que calle! Señor doctor, leed esta carta y decidme si este matrimonio puede ser llevado á efecto.

(*Lee la carta de Clonicia.*)

LELIO. — Esa carta no se refiere á mí.

EL DOCTOR. — ¡Bravo, señor Lelio! ¿Con que hace dos

meses que estáis en Venecia y no tenéis compromiso con nadie? ¡Sois libre, muy libre! Rosaura, sepárate de ese vil impostor. Ha estado tres meses en Roma y ha dado palabra de matrimonio á Cleonicia Anselmi: ¡no puede casarse con otra mujer!

LELIO. — Puesto que mi padre se obstina en sonrojarme, me veré obligado á decir que Clonicia es una desgraciada con quien estuve en la posada tres días tan solo. Una noche turbada la mente por el vino, caí en sus redes y me ha arrancado una promesa, sin saber yo lo que prometía. Tengo testigos de que no estaba en mi cabal juicio cuando hablaba y cuando escribí.

EL DOCTOR. — Para aclarar esto se necesita tiempo. Entre tanto, hacedme el favor de salir de mi casa.

LELIO. — Queréis verme morir. ¿Cómo podré vivir lejos de mi querida Rosaura?

EL DOCTOR. — Cada momento se me descubre más vuestro odioso carácter, y estoy seguro de que aunque fingís amor por mi hija, os preocupáis de ella como de un espárrago.

LELIO. — ¿Podéis hablarme así? Preguntadle el caso que hago de su amor y sus gracias. Decid, Rosaura, lo que en poco tiempo he hecho por seros agradable. Contad la magnífica serenata que os he dado ayer y la sinceridad con que bajo el velo de un soneto os he hecho conocer mi amor.

FLORINDO. — Permitidme, señor doctor y Rosaura, que ose revelaros un secreto que hasta aquí os tenía oculto, pero un impostor que trata de usurpar mis méritos me obliga á hacerlo y á manifestar á la luz del día la verdad. Sabed todos que soy el autor de la serenata y el soneto.

LELIO. — ¡Mentís! Eso no es verdad.

FLORINDO. — He aquí la barcarola que he compuesto y el borrador del soneto. Suplícoos, Rosaura, que lo confrontéis.

BRIGHELLA. — Señor doctor, si lo permitís diré que he sido yo quien por orden del Señor Florindo dirigí la serenata, y que estaba presente cuando de su propia mano lanzó el soneto al balcón.

EL DOCTOR. — ¿Qué dice el señor Lelio?

LELIO. — ¡Ah! ¡ah! ¡ah! ¡ah! Dejadme que me ría. Yo no podía preparar á Rosaura más agradable comedia. ¡Un joven necio que da serenata y no se ha declarado! ¡Que

compone un soneto, le lanza al balcón y se esconde y calla! ¿Pero no es esto para morirse de risa? Pero he hecho la escena aun más ridícula con mis invenciones obligando al imbécil á descubrirse. Señor desconocido ¿qué queréis? Llegáis tarde. Rosaura es mía : me ama, su padre me la concede y, si no os oponéis, en vuestra presencia la desposaré.

PANTALÓN, *para sí*. — ¡Qué lengua y qué audacia!

EL DOCTOR. — ¡Alto ahí, señor de las ingeniosas invenciones! así, señor Florindo ¿amáis á mi hija?

FLORINDO. — Señor, no osaba manifestar mi pasión.

EL DOCTOR. — ¿Que decís, Rosaura?

ROSAURA. — ¡Plegue al cielo que le obtenga! Lelio es un embustero con quien todo el oro del mundo no me haría casarme.

PANTALÓN. — Me dan ganas de abofetearle.

LELIO. — Cómo, Rosaura ¿no me habéis dado vuestra palabra?

EL DOCTOR. — Id á casaros con la romana.

LELIO. — Una mujer de tal naturaleza no me obligará nunca á que me case con ella.

ARLEQUÍN, *á Lelio*. — Idos, mi amo, idos.

LELIO. — ¿Qué hay?

PANTALÓN, *á Arlequín*. Dime lo que sea.

ARLEQUÍN, *á Lelio*. — Adiós mentiras : la dama romana acaba de llegar á Venecia.

EL DOCTOR. — ¿Qué dama romana?

ARLEQUÍN. — La señora Cleonicia Anselmi.

EL DOCTOR. — ¿Una cortesana?

ARLEQUÍN. — ¿Cómo? Es hija de uno de los primeros negociantes de Roma.

LELIO. — Eso no es verdad, miente. Yo soy un gentilhombre incapaz de mentir.

OCTAVIO. — ¿Gentilhombre vos? Habéis prostituido vuestro honor y vuestra fe con falsos juramentos y fementidos testimonios.

EL DOCTOR. — ¡Salid de aquí!

PANTALÓN, *al doctor*. — ¿Así arrojáis de vuestra casa á mi hijo?

EL DOCTOR. — Un hijo que mancha la condición honrosa de su padre.

PANTALÓN. — Es verdad. Un traidor, un truhán que á fuerza de infamias todo lo revuelve en mi casa y me hace pasar por un casandro. Lejos de mí. Te arrojo de mi casa como de mi corazón.

LELIO. — Malditas mentiras, os odio y execro. Lengua mentirosa, si vuelves á mentir, te corto.

ROSAURA, *llamando.* — ¡Colombina!

COLOMBINA. — Señora (*Rosaura le habla al oído.*) Voy. (*Sale.*)

EL DOCTOR. — ¿No os avergonzáis de ser así reconocido por un vil embustero?

LELIO. — Si de nuevo me sorprendéis en una mentira reputadme por infame.

OCTAVIO. — Cambiad de costumbres, si queréis vivir entre personas honradas.

COLOMBINA, *trayendo á Rosaura la mantilla de blonda.* — Ahí la tenéis.

ROSAURA. — Tomad esto que os devuelvo, señor embustero, que nada quiero de vos.

FLORINDO. — Cómo, ¿la blonda que os he hecho enviar?

BRIGHELLA. — Yo la he pagado á diez cequines en la tienda que lleva como muestra un Gato y la he enviado con el mozo sin decir de parte de quién.

ROSAURA. — Comprendo : el regalo me lo enviaba Florindo y el muy truhán se ha hecho de ello un honor.

(*Vuelve á tomarla.*)

LELIO. — El silencio del señor Florindo me había inducido á sacar partido de sus actos, y para sostener esta actitud he tenido necesidad de mentir. Y las mentiras son por naturaleza tan fecundas, que una sola basta para hacer ciento. Voy, pues, á casarme con mi romana. Señor doctor, Rosaura, humildemente os pido perdón y os prometo no volver á mentir.

(*Se va.*)

ARLEQUÍN. — Esta promesa es una canción que ya me sé de memoria. Más mentiras, no; pero alguna ingeniosa invención de vez en cuando, eso es otra cosa.

EL DOCTOR. — Vamos : Rosaura se casará con Florindo y el señor Octavio dará la mano á Beatriz.

OCTAVIO. — Seremos cuatro personas felices y saborea-

remos los frutos de nuestros sinceros afectos. Amaremos siempre la verdad, tan atractiva y hermosa, y en la escuela de nuestro embustero aprenderemos que la mentira hace al hombre odioso y ridículo. Y que el medio de evitarla es ser sobrio de palabras, juicioso y previsor.

(*Acto III, de la escena VIII, al fin.*)

ALFIERI (1749-1803) (1).

Nacido en Asti (Piamonte) en 1749, el Conde Víctor Alfieri murió en Florencia, en 1803. A los diez y seis años se entregó á los placeres y á la vida de aventuras y no comenzó á escribir sino hacia 1775. Sustituyó la tragedia muelle y afeminada de su época con otra de diálogo conciso y enérgico, pero de poco carácter. Es un poeta impresionante, pero falto de verdad. Ha escrito : Felipe II, Polinice, Antígona, Agamenón, Virginia, Orestes, la Conjura de los Pazzi, María Estuardo, Timoleón, Mérope, Saúl, etc.

LA CONJURA DE LOS PAZZI

En esta obra se pone en escena el famoso suceso histórico del 26 de abril de 1478, y en ella se buscaría en vano la preocupación de la verdad histórica. El viejo Guillermo Pazzi odia á los Médicis, que se han casado con sus hijas, y su hijo Raimundo Pazzi los odia aún más. Raimundo ha sido privado de su cargo de gonfalonero y el deseo de vengarse adquiere en él inmensas proporciones, á pesar del deseo de conciliación de su hermana Blanca. El arzobispo Salviatti viene á tramar la conjura en nombre del Papa, y los Pazzi se deciden á entrar en ella. Se organiza el atentado, que se realiza con éxito, y Blanca se entera de la muerte de su esposo. Mas Raimundo se ha herido al asesinar á Julián de Médicis y viene á morir en escena.

(1) BIBLIOGRAFÍA. — TEDESCHI, *Studi sulla tragedia di Alfieri*, Turín, 1876. — Mme DE STAEL, *Corina*.

POR LA LIBERTAD

RAIMUNDO. — Sufrir, sufrir siempre! ¿No me dáis otro consejo, padre? Habéis llegado á ser tan esclavo, que ya no sentís el peso del yugo de los Médicis. ¿Sois ya insensible á los ultrajes y desgracias que sufrimos?

GUILLERMO. — Comparto tu indignación, hijo mío. Y soy más sensible á las desgracias de la patria que á las mías propias. ¿Pero, qué he de hacer? Tales son las divisiones de los florentinos, que el más ligero movimiento puede parecerles funesto y ser propicio á los tiranos. Cierto es que este estado débil no podrá cambiarse sino entregándolo á las mayores calamidades.

RAIMUNDO. — Decidme, padre, ¿dónde está el Estado? O si existe ¿puede ser más desgraciado? ¿Sé que vivimos siquiera? ¿Viven los que poseídos del temor, de sospechas y de bajezas arrastran una vida penosa é infame? ¿Qué mayor desgracia puede ocurrirnos? Que en lugar de derramar lloros inútiles y vergonzosos se derrame sangre y se verá. Pero vos miráis esta desgracia como más horrorosa que las que nos consumen. Vos, que durante mi infancia me recordábais constantemente los tiempos antiguos con noble alegría y que deplorábais los males de la patria, hoy bajáis la cabeza ante el yugo del tirano, como el vulgo.

GUILLERMO. — Un tiempo fué, no lo niego, en que colérico é impaciente, inflamado en patriotismo, habría sacrificado todo, riquezas, dignidad y vida, por hacer caer á los nuevos tiranos elevados sobre las ruinas del estado. Todo parece fácil á la juventud, y joven era entonces. Mas, no hallando para mis grandes designios sino amigos infieles y poco numerosos; la tiranía me parecía afirmarse y echar cada año nuevas raíces; y por otro lado, temía exponer á mi hijo. Todo en fin, me hizo pensar que debía observar una conducta menos noble, pero más prudente. En vez de ser el impotente y débil enemigo de los tiranos me hice su amigo y te di á tu hermana por esposa. No teniendo ya nada que temer por mi seguridad, he cesado de vivir oculto. He querido salvarte y salvar á tus hijos poniéndoos bajo las inmensas y temidas alas de la tiranía.

RAIMUNDO. — ¡Precaución infame y poco eficaz! A Blanca no la odio, aunque hermana de los tiranos.



ALFIERI

La quiero, como á las hijos que me ha dado, á pesar de que son sobrinos de los Médicis. La hermana no es cómplice de los hermanos, y sólo vos sois culpable de haber mezclado mi sangre con la de ellos. Yo no quise desobedeceros, mas ya véis ahora el fruto de tal bajeza. Con otros lazos esperábais cobrar poder y dignidades, y no hemos logrado sino infamia, ultrajes y desprecios. Los ciudadanos nos aborrecen y con razón, pues somos aliados de los tiranos. Los Médicis nos odian y desprecian aún más, puesto que fuímos ciudadanos.

GUILLERMO. — Hijo mío, no seré yo quien por más tiempo oponga obstáculos á la realización de vuestros designios. Motivos tenéis para juzgar por vos mismo lo que hasta ahora me ha costado reprimir mi indignación y hacerla parecer amistad. Verdad que cuando érais niño traté de inculcaros el amor á la libertad, pero luego me he arrepentido, al ver en vos un alma demasiado independiente y altiva. Creía temperarla oponiéndole la dulzura de Blanca. En fin, como yo, habéis sido y sois padre; de no ser así, la patria me habría visto morir por ella ó con ella.

RAIMUNDO. — Puesto que siendo padre se es esclavo ¿por qué me habéis expuesto á serlo?

GUILLERMO. — La esclavitud era dudosa entonces.

RAIMUNDO. — Nuestra bajeza lo era menos.

GUILLERMO. — Convengo en ello. No viendo para los males públicos sino remedios tardíos y vanos, esperaba que con los dulces sentimientos de esposo y padre viviéseis tranquilo.

RAIMUNDO. — Pero lo que el esposo y el padre no puede serlo, el hombre sí. Yo no he nacido, ciertamente, para las vanas distinciones de una magistratura que ponen en primer lugar al último de los hombres. Sin embargo, hoy dicen que los tiranos tratan de quitarme esta dignidad, tanto más vil cuanto es un falso simulacro de libertad. Mas si infamia fué el aceptarla, mayor lo sería el dejarme despojar. Esa es mi suerte.

GUILLERMO. — Tal rumor circula, pero no lo creo, no.

RAIMUNDO. — ¿Por qué no? ¿No nos han dirigido ellos mayores ultrajes? ¿Olvidáis nuestros derechos quitados y las leyes cambiadas sólo para hacerlas más crueles? Pero

fuímos aun mucho más ultrajados cuando nos rebajamos hasta aliarnos con los Médicis.

GUILLERMO. — Escuchad, hijo mío, y respetad mis canas y mi larga experiencia. No he de derramar en balde la hiel que aún conservo. Todavía es necesario sufrir. No creo que los Médicis quieran despojaros de vuestra dignidad, pero si lo violan todo, disimulad vuestra cólera, que cuando se ha de obrar las amenazas son inútiles. Las grandes venganzas son hijas de un gran silencio, y la acogida halagadora que los tiranos nos dispensan nos da la medida del odio que les debemos.

SIGLO XIX

EL DRAMA ROMÁNTICO

EL romanticismo italiano, nacido bajo la influencia alemana, cuenta entre sus representantes á los mismos que como Vicenzo Monti, combatían sus teorías. Los maestros de esta escuela son Ugo Fóscolo, Silvio Pellico, Alejandro Manzoni, etc.

HIPÓLITO PINDEMONTE (1753-1828)

Nació en Verona, el 13 de Noviembre de 1753 y murió el 18 de Noviembre de 1828. Con su hermano Giovanni Pindemonte (1751-1812) es uno de los que han tratado de seguir el camino marcado por Alfieri. No publicó sino una de sus tragedias, el Arminio (1804), en la cual, predecesor de Manzoni, hizo revivir los coros.

ARMINIO

Más que una obra dramática, es un estudio. Arminio, jefe de los Cheruscos y libertador de Germania, fué educado en Roma. Fué fiel á sus dioses y á su patria y llegó á poner de acuerdo á los jefes de las tribus germanas al mismo tiempo que ganaba la confianza de Varo, teniente de Augusto en Germania.

Las insurecciones comenzaron, y Varo, por consejos de Arminio, marchó contra los rebeldes, á pesar de que había sido advertido de la conspiración de Segestes, jefe de los Cattos. Varo acababa de entrar con tres legiones por un desfiladero, cuando los Germanos, mandados por Arminio, ocuparon las alturas y cayeron sobre los romanos, deshaciéndolos. Arminio sublevó entonces toda Germania, y después de algunos éxitos fué derrotado por Germánico en la gran batalla de Idistavisso; sin embargo, forzó á los romanos á retirarse. Murió á los treinta y siete años, víctima de un complot de los suyos. Esta pieza despertó el patriotismo italiano, pues fué como un desafío lanzado á la dominación

extranjera. Arminio es algo frío en su solemnidad. Véase su último acto.

LA MUERTE DE ARMINIO

VELANTA (1). — ¿Dónde estás madre? Hace horas que en vano te busco por todas partes.

THUSNELDA (2). — Yo también seguía tus trazas. Sólo tú me quedas, tú sola ahora que, muerto ó vencedor, también pierdo á mi esposo, después de perdido mi hijo.

VELANTA. — Entonces ¿también el último esfuerzo de Thelgast fué inútil?

THUSNELDA. — Sí; la acción comenzó en seguida, y Arminio me ordenó que me retirase; ahora me arrepiento de haberle obedecido. Habría querido verlo todo, porque así no habría tenido que temer sino la realidad, y ahora también he de temer la mentira.

VELANTA. — Mas debías haber abrazado al que amas, retenerle, bañar en lágrimas su cara...

THUSNELDA. — ¿Qué no intenté? Pero no ve sino su trono.

VELANTA. — ¡Oh, patria mía! por ti daría toda mi sangre; ¡mas si es un crimen detestar ese combate, castígame, pues soy culpable de él!

THUSNELDA. — Más culpable soy yo, que al aprobarlos inflamé aún más los ya ardientes deseos de Arminio.

VELANTA. — ¿Y cómo tú, tan previsora pudiste aproximar los labios á tal veneno?

THUSNELDA. — Me la ofrecía él. Algun día sabrás el influjo que sobre nosotras ejerce un esposo adorado y largo tiempo respetado.

VALANTA. — ¿Qué decís? No, no lo sabré. El único hombre que en el mundo pudiera enseñármelo ya no me pertenece.

THUSNELDA. — ¡Lazos del himeneo, con qué fuerza encadenáis un alma, Arminio causa hoy todas nuestras desgracias, y hoy mismo aún le amo!

(1) Hija de Arminio.

(2) Mujer de Arminio.

VELANTA. — ¿Y cuál crees que será el resultado fatal de este combate?

THUSNELDA. — Con los nuevos amigos que han llegado, no creo que Arminio pueda ser vencido.

VALENTA. — ¿Y quiénes son estos nuevos amigos?

THUSNELDA. — ¿Cómo? ¿No sabes que Inguiomer está aquí, y se ha unido á tu padre?

VELANTA. — ¡Potencias eternas! Pues si toda la nación combate por él, y tú, Thelgast insensato, te opones á él, vas á tu pérdida y á la mía, y no salvarás la patria! ¡Ah! Me consume el dolor... (*cae sobre el asiento mismo en que Balder ha muerto*) Feliz tú, hermano mío, de haber exhalado aquí tu último suspiro. Envidio tu suerte más de lo que la he llorado.

THUSNELDA, *mirando en torno suyo*. — ¡Aun no llegan noticias! ¡Nadie piensa en nosotras! Sin embargo, Arp me había dado palabra... Mensajero infiel¿ por qué tardas?

VELANTA. — No debimos alejarnos del campo, y debemos interponernos entre ambos ejércitos. Tu nombre, mi juventud, mis cabellos al viento, nuestro dolor y nuestra desesperación habrían ablandado á los soldados, y acaso el hierro hubiese caído de manos de Arminio. Y si ya los dardos volaban de parte á parte, con mi pecho habría cubierto á mi padre contra Thelgast, y con el tuyo habrías dado á Thelgast una muralla contra las arremetidas de tu esposo.

THUSNELDA. — ¡Vana ilusión! Un momento la muerte de un hijo pareció hacer ceder esta alma altiva; mas, después de un momento de ternura que nos engañó, se ha rehecho más soberbio y terrible.

VELANTA. — ¡Qué cambio en tan poco tiempo! ¡Qué más dulces nombres hoy que los de esposa é hija! ¡Y hoy también, qué nombres más funestos!

THUSNELDA. — Ya no nos queda sino que elevar al cielo nuestras súplicas.

VELANTA. — ¡Que súplicas! ¿Cómo incluir en la misma oración á la patria y á mi padre, á Thelbaste y Arminio? ¡Afortunados habitantes de los bosques! La defensa de la choza que os abriga y la de vuestra salvaje posteridad han sido siempre para vosotros, que conocéis la barbarie de nuestra raza humana. Y yo, yo he de hacerme las entrañas

más duras que las de las bestias feroces... No, no... ¡Mi veces antes la esclavitud ! ¡ Perdonad , grandes dioses !

THUSNELDA. — ¡Cálmate, te lo suplico !

VELANTA. — ¡Que me calme ! ¿Puedes comparar tu estado con el mío? Tú tienes el pecho lleno de la patria y de Arminio; el mío le ocupa Thelgast y con él una tormenta. El mío me le desgarran á la vez las espadas de mi amante y de mi padre y en el combate es más cruel que en el campo mismo.

THUSNELDA. — Al fin sabremos nuestra suerte. Ven.

VELANTA. — ¿Adónde?

THUSNELDA. — A la llanura. ¿No ves un guerrero que corre hacia nosotros? Arp, danos sin dilación las terribles noticias que traes. Ambas estamos dispuestas á morir.

ARP (1). — Nunca vi tan horrible encuentro. Ya había comenzado cuando llegue con Inguiomer. Nuestro jefe retuvo á sus soldados y observó atento el primer choque, cual el rayo se esconde en la nube. ¡Qué golpes he visto dignos de ser dados en pechos de enemigos extrangeros! Thelgast y Arminio se encontraron dos veces, y dos veces se evitaron. Sin embargo, nadie osó atribuirlo á miedo por ninguna de ambas partes : Thelgast parecía ocuparse más de defenderse que de atacar, y su voz hacía más que su brazo. « ¡Amigos, gritaba, qué locura la de inutilizarnos así por tal hombre ! ¡Cómo abusáis de vuestras armas y vuestras vidas ! ¡Conservadlas para enemigos y guerras más dignas de memoria ! » A estas palabras, muchos combatientes arrojaron las armas ó cambiaron de bandera, y Arminio se vió debilitado. Luego perdió á Gismundo, muerto por la lanza de Thelgast, y muchos dijeron : « Justo castigo, por el engaño hecho á Thelgast, en la oscuridad del bosque ». Entonces, entró Inguioner en acción y ¡traición inesperada ! cayó sobre Arminio. Pero éste ha sido á la vez tan buen jefe y tan buen soldado, tánto valor ha desplegado y tánta sangre fría, que la suerte de la batalla está aún indecisa.

THUSNELDA. — ¿Iremos, Velanta?

(1) Soldado cherusco.

VELANTA, *apoyándose contra un árbol.* — Mis pies no podrían llevarme, pues tanto me ha herido el dolor, que ya no puedo sostenerme.

THUSNELDA. — Vuélvete, Arp, al campo de batalla, y tráenos más seguras nuevas y con ellas más segura desesperación.

(*Arp se va*).

VELANTA. — ¡Sé vencedor, Thelgast, pero que mi padre no muera!

THUSNELDA. — Siempre dije que Arminio debía desconfiar de Inguioner.

VELANTA. — Y, sin embargo, ¿cuánto el tío debe á su ilustre sobrino?

THUSNELDA. — Por eso precisamente : el agradecimiento le pesaba demasiado.

VELANTA. — ¡Alma vil!

THUSNELDA. — Arminio ¿qué has querido hacer?

VELANTA. — Pero, que á lo menos viva, aunque sea con el arrepentimiento. Una dulce esperanza abrigo aún, el noble Thelgast no quiere que mi padre muera, al mismo tiempo que vela por su propios días. Sólo una vida tengo, más lo sería feliz dando cien, porque ambos se salvaran.

(*Se oyen trompetas*).

THUSNELDA. — ¡Un canto de Victoria! ¿Por quién?

BARDOS, *fuera de escena.* — ¡Viva Thelgast! ¡Viva el héroe, ciudadanos, gloria y terror de estas comarcas!

VELANTA. — ¿Oyes?

THUSNELDA. — Ya no me cabe duda.

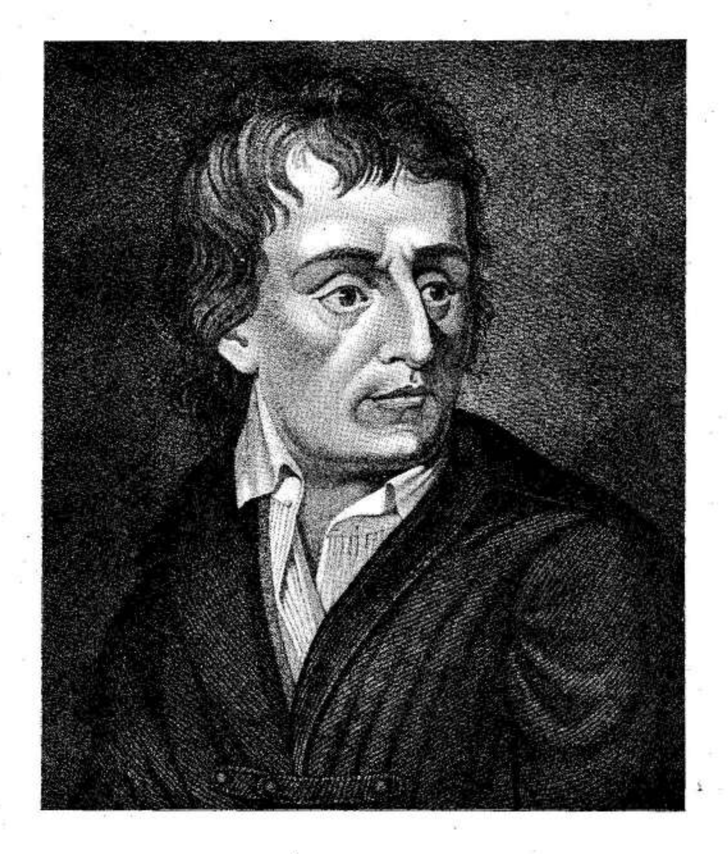
VELANTA. — ¡Horroroso día!

LOS BARDOS. — ¡Descended sobre esta noble frente, inmortales laureles! ¡Que todo el camino se adorne de flores en honor del vencedor! ¡Viva Thelgast! ¡Viva!...

THELGAST. — ¡Cesad, Bardos, cesad! No es este momento de alegría y cantos de victoria, sino de horror y lágrimas.

VELANTA. — ¿Y mi padre? ¿Le he perdido?

THELGAST. — Cuando se entronizó tirano se perdió para tí.



HIPÓLITO PINDEMONTE

VELANTA. — ¡Cielos!

THUSNELDA. — ¿Y no vive?

THELGAST. — Vive, Thusnelda, pero por muy pocos instantes. ¡Oh, valor sin ejemplo y tan cruelmente funesto! ¡Oh, inconcebible y fatal audacia!

VELANTA. — ¡Hija desgraciada!... ¿Y tú, estás sin herida?

THUSNELDA. — ¡Así, el infortunado Arminio ha luchado con valor!...

THELGAST. — El sólo sostenía el esfuerzo de la batalla, y un momento le vi rodeado de cadáveres. Algunos de los míos no osaron herirle y, para contemplarle, detenían de repente su alzada lanza.

THUSNELDA. — Tú podías arrancarle á la muerte...

THELGASTE. — Apenas vi asegurada mi victoria, me arrojé al sitio donde él combatía y se ofreció á mis ojos con el escudo roto, dividido en dos su casco y herido en veinte sitios diferentes, pero siempre temible. Era como una encina descajada por el rayo, pero siempre majestuosamente en pie. Alejé á los que le rodeaban y con la mano que le tiendo en signo de amistad... ¡Ay! ¡Era demasiado tarde! Perdía la vida á chorros, como su sangre por cien lados.

THUSNELDA. — ¿Quizás llegue yo á tiempo!

(*Sale*).

VELANTA. — ¿E Inguiomer?

THELGAST. — Ha ido á ocultar la vergüenza de haber perdido su escudo... (*Reteniendo á Velanta, que quiere seguir á Thusnelda*). Velanta, cree que sin faltarme á mí mismo he hecho por tí todo lo posible. Sin embargo, bien veo, que ya no merezco tu mano. Yo he hecho lo posible por salvar á tu padre, pero no dejo de ser la causa de su muerte. He venido á ofrecerte mi sangre; ahora que he servido á mi patria como debía, puedo disponer de mí... Toma mi espada y húndela en este corazón, que jamás ardió más enérgicamente por tí. ¿Porqué lloras? La vida sin ti me es peor que la muerte, y si he de dejar la vida ¿qué mayor felicidad que recibir de ti la muerte Toma este hierro, te he dicho, y venga á tu padre. Yo no tengo madre ni hermana que llore sobre mis cenizas. Ven tú alguna vez, que ello me satisfará; ven sola á la tumba en que durmiere, y furtivamente pon sobre ella algunas flores.

ARP. — Próximo á su muerte, Arminio llega. Quiere morir en donde mismo expiró Balder.

VELANTA. — ¡Cielos, qué espectáculo!

ARP. — Es milagro que aún le quede soplo de vida. Su cuerpo está cubierto de heridas; mas su alma, su invencible alma, le sostiene. Los cantores de su gloria elevan su nombre al cielo y dicen que cae como un sol poniente.

(*Velanta acude al encuentro de Arminio, que viene lentamente, sostenido por unos guerreros y por Thusnelda*).

THELGAST, *después de largo silencio.* — ¡Así acaba el curso brillante de tu glorioso destino!

ARMINIO. — No, aún no; conservo un resto fugitivo de vida, que espero bien emplear. Al fin la venda se me cae de los ojos, y veo la verdad. Y hago más, confieso que la veo : he dado muerte á mi hijo y he vuelto mi espada contra mi patria : ambos quedan vengados, y mi muerte es justa. Thelgast, nosotros dos hemos emprendido una obra brillante, pero si la mía no me ha valido la gloria con el triunfo, la tuya, aunque desgracida, te vale inmensa gloria. Eres el mayor de los hombres, y mi alma siente por tí nobles celos.

THELGAST. — ¿Qué oigo? ¿Tu corazón no guarda resentimiento alguno contra mí?

ARMINIO. — Ven á mis brazos. Te recomiendo á mi querida Thusnelda, y que Valenta sea tu esposa. Ve en él, hija mía, un hombre divino y celebra tu suerte. Thelgast, yerno mío, toma mi espada (*un guerrero presenta la espada de Arminio á Thelgast, que le da la suya*). Verdad que ha sido manchada con sangre de nuestros compatriotas; pero lava esa sangre con sangre enemiga, y quedará purificada. Me parecerá que seré quien combate aún si mi hierro queda en tu mano.

THUSNELDA. — ¡Cielo, qué cambio y qué palabras!

VELANTA. — ¡Padre, padre! ¿Es este él ultimo beso que mi mano recibirá de vos?

ARMINIO. — Thelgast... si alguna vez... hablas de mi pecado... habla también de mis últimos sentimientos; vosotros, seres queridos, secad vuestras lágrimas... que si perdí vuestro amor... al fin le he reconquistado... y muero feliz.

(*Expira*).

THELGAST. — Arminio murió como debía morir, y su

último suspiro es el más hermoso de sus triunfos. ¿Quién; cheruscos, osará querer reinar sobre vosotros, si Arminio lo ha intentado en balde? Rindamos, sin embargo, honores á su cadáver. Que los venideros tiempos digan que quiso hacerse tirano, pero que le inmolástis, que no tuvo igual entre germanos, que murió arrepintiéndose y que de vosotros ha obtenido una magnífica tumba.

Coro. — Del seno de la tiranía pasajera que ha turbado estas comarcas, sale la libertad más sonriente y bella.

Mas no podrá durar ¡ Oh patria mía ! sino lo que duren tus costumbres. Temed siempre á los dioses ¡ oh germanos ! y amad la virtud.

VINCENZO MONTI (1754-1828) (1)

Es quizás uno de los primeros poetas italianos, y al mismo tiempo de los más discutidos; pues mientras unos sólo le consideran como á autor de último orden, otros ven en él todo un genio. Como una vez tradujese admirablemente las obras de Homero sin casi conocer el griego, Ugo Fóscolo le llamó « traductor de los traductores de Homero ». Como autor dramático desplegó un talento considerable y Carducci dijo de él q e « siendo más variado que Metastasio, más rico que Pa ini y más intenso que Alfieri, supo renovar lo que se podía conservar de las tradiciones del arte italiano ».

Murió en Milán, el 13 *de Octubre de* 1828 *y había nacido el* 19 *de Febrero de* 1756.

CAYO GRACO

Esta es la obra maestra de Monti.

Cayo es un joven tribuno, soldado de las ideas en defensa de las cuales su hermano ha perdido la vida; ama intensamente al pueblo, tiene compasión por los vencidos, idolatra

(1) Bibliografía. — Carducci *Œuvres dramatiques de Monti*, Florencia, 1858, 1869, 5 vol. — Kerbaker, *Un luogo de Shakespeare, imitato da V. Monti*, Florencia, 1902.

á su anciana madre y á su esposa, es muy celoso de su honor comprometido por los excesos de sus partidarios y la fatalidad



VICENTE MONTI

de su causa le induce á extremos que él mismo desaprueba. La tragedia de Monti es romana por la grandeza de sus sentimientos y virtudes cívicas, y, á ejemplo de Shakespeare, ha llevado al pueblo á escena.

CORNELIA Y CAYO

Cornelia aparece seguida por Licinia, que lleva á su hijo en brazos, y por el liberto Filócrates.

CORNELIA. — Seca tus lágrimas, Licinia, y no delates nuestra presencia con tus gemidos. Avancemos en silencio, hija mía, y tú, Filócrates, guíanos.

CAYO *á Fulvio.* — ¿Has oído esas voces? Es mi madre...

FULVIO. — Aproximémonos.

CORNELIA. — No estamos solos... ¡Deteneos! yo sola me adelantaré para reconocer el terreno.

CAYO. — Mi corazón palpita con violencia.

CORNELIA. — ¡Alto! ¿Quiénes sois, ciudadanos?

CAYO. — ¡Mi madre!

CORNELIA. — ¿De quién madre?

CAYO. — De Graco. — Sí, soy yo, Cayo, no temáis nada.

CORNELIA. — Sí, eres tú, Cayo, me lo dice el corazón. Pero ¿cómo, cuándo?

CAYO. — Todo lo sabréis. Mas, mi esposa, mi Licinia ¿dónde está? Hace un momento la nombrábais...

LICINIA. — En tus brazos. Tu voz me retumba en el fondo del alma : sentía tu presencia...

CAYO. — ¡Oh, felicidad!

LICINIA. — ¿Y á éste, le ves, le reconocen tus ojos?

CAYO. — ! Hijo mío ! ¡Grandes dioses ! ¡Mi hijo !... A la hora en que todo duerme en la naturaleza, tú, hijo mío, yerras en medio de estas densas tinieblas, expuesto á la cólera de los elementos. ¡Qué desgracia atroz, madre, fuerza á la familia de los Gracos á arrastrarse así entre las sombras de la noche?... ¿Quién os persigue ú os arroja de vuestra casa?

CORNELIA. — Vuelve á casa Filócrates, y llévate á esos niños. (*Bajo á Cayo*) ¿Quién es ése que te acompaña?

CAYO. — Un amigo fiel, que todo puede oirlo.

CORNELIA. — Entonces, te contaré el estado de tu familia y los peligros que la amenazan. El día que va á amanecer será día de honor, y ese Foro, teatro de todas las virtudes, va pronto á serlo de tumulto. Sangre y

crímenes. Allí cayó tu hermano, en defensa de la buena causa. En este mismo lugar está tu morada. ¿He de esperar á que el furor patricio venga á violarla? ¿Habrá en el mundo un asilo que respeten esos tigres que visten la toga y están sedientos de sangre plebeya? ¡Hijo mío, estabas lejos de nosotros y yo temblaba! No por mí, que bien sabes que nunca conocí el temor, sino por los seres que nos son queridos, por la vida de tu tierno hijo, en quien me complazco en asegurarte un vengador, si mueres. Escúchame, mi querido Cayo... En medio de esta criminal liga de malvados, hay un hombre que se compadece de nuestra mala fortuna; un justo que, aunque patricio, detesta las negras tramas de los de su clase, que me ha prevenido de ellas y que me ha ofrecido bajo su techo asilo, seguridad y silencio. Allá iba, inquieta y confiando á las sombras de la noche estas vidas tan queridas. Ahora que te veo, desisto y mi proyecto ha cambiado, pues el temor no invade ya mi alma.

CAYO. — Yo os prohibo temer, madre. Dentro de poco, el sol y vuestro hijo se monstrarán á Roma, y todo, hombres y cosas, cambiará de faz.

LICINIA. — Así lo espero, Cayo. Mas tu ausencia ha provocado mis lágrimas, tu valor á la vez me calma y me asusta. Has de vencer á temibles enemigos: el senado, los tribunos, y el cónsul; pero de todos el peor eres tú. Abre tu alma á consejos de templanza, te lo supplico, anda con prudencia y circunspección y, por piedad, conserva con tu vida la de tu hijo y la mía.

CAYO. — Ten calma, esposa querida, y que la esperanza de un destino mejor tranquilice tu espíritu. Deja tales terrores para las mujeres de nuestros enemigos... Pero, madre, ¿quién es ese protector compasivo de mi familia, ese patricio sin perversidad?

CORNELIA. — Es el hijo de Paulo Emilio, tu pariente.

CAYO. — ¡Mi enemigo!

CORNELIA. — Ese nombre no viene bien á mi protector.

CAYO. — Es mi enemigo, y de mano enemiga un beneficio es ofensa. Prefiero la muerte á deber la vida al hombre que me odia. Y aunque así no fuera, él es el ídolo de los grandes, el mayor detractor del pueblo... y esto basta.

CORNELIA. — Cayo, ultrajas la virtud.

CAYO. — No puede haber virtud donde no hay amor al pueblo. Evítame el oirte hablar así, madre, que ello me irrita.

CORNELIA. — Es la primera vez que mis palabras te importunan, hijo. Mas, á tu dolor perdono tan poco respectuosa respuesta.

FULVIO. — Ya no puedo callarme. Ilustre romana, tomáis á vuestro cargo mala defensa, y doloroso me es oiros el elogio del que sin duda es un gran ciudadano, pero sin duda también un tirano. ¿A quién vais á confiar la vida de los Gracos? ¿Á un Escipión? Pero ¿no fué un Escipión quien os privó de vuestro primer hijo? ¡Oh, Escipiones, familia orgullosa y despótica, fecunda en grandes almas y tiranos! Y hasta vos, Cornelia, que sois de su sangre ¿es posible que améis al pueblo?

CORNELIA. — Cayo ¿quién es ese temerario?

FULVIO. — Llamad como os plazca á mi franqueza, pero soy Marco Fulvio.

CORNELIA. — Y tú; ¿tú te atreves á hablar delante de mí? ¿Ignoras que los malvados han de callar ante la madre de los Gracos? Mal escoges tus amigos, Cayo, y poco te cuidas de tu honor. Sabe que ese miserable ha osado atentar contra la virtud de tu hermana. Por ello Emiliano le ha prohibido entrar en su casa; por ello, ayer lanzaron sus locas amenazas, y lanzan hoy sus calumnias aún más locas. ¡Hijo mio! ¿qué puedes tener de común con tal hombre? ¡Un Graco amigo de un Fulvio!

FULVIO. — ¡Que insultos, por los dioses!

CORNELIA. — Los mereces.

FULVIO. — ¿Y quién os da derechos sobre mí?

CORNELIA. — Tu conducta... por no decir tus crímenes.

FULVIO. — ¿Mis crímenes, Cornelia? ¿He de decirlo todo? Un odio implacable contra los soberbios y un amor inmenso, un fanatismo por la libertad.

CORNELIA. — ¡Que te atrevas á pronunciar tales palabras, y delante de quién! ¡No tienes honor ni virtud, y hablas de ser libre! ¡Amor de la libertad, eterno pretexto de todos los crímenes! Pisotear las leyes, fomentar los odios de partidos, herir con calumnias á hombres en quien nose ve su igual, atentar contra la vida, la fortuna ó la forma, encadenar las palabras y hasta el pensamiento de los

demás... y luego, sucio de toda suerte de manchas, hablar de virtud y fraternidad, atribuirse toda clase de títulos de puros y honrados ciudadanos, tener la palabra de patria siempre en la boca y nunca en el corazón: ¡esa es la santa y sublime libertad de los tuyos, libertad de bandidos y asesinos; pero no la de los Gracos! Sígueme, hija.

(*Cornelia y Licinia salen*).

FULVIO. — ¿La has oído? ¿He de sufrir tal lenguaje? ¿Puedo creerlo?

CAYO. — Respeta á mi madre y piensa en justificarte. En justificarte ¿me entiendes?

FULVIO, *sólo*. — ¿Justificarme? ¿Tú qué sabes quién soy? Anda, insensato: el día que amanece te hará ver la obra de mis manos. Y tendrás que aprobarla y que callarla, ó que morir conmigo.

(*Acto I, de la escena III al fin*).

UGO FÓSCOLO (1778-1827) (1)

Nació en la Isla de Zante, el 26 *de Enero* 1778 *y murió en los alrededores de Londres, el* 10 *de Octubre de* 1827. *Al principio imitó á Alfieri y escribió* Tieste, *que fué estrenada en Venecia, en* 1797. *Sábese que Fóscolo, admirador de Bonaparte, se hizo notar por su hostilidad contra Napoleón. Era ante todo un lírico, y la expresión de su patriotismo agita aún el alma italiana. En* 1819 *hizo representar* Ricciarda, *obra obscura, pero conmovedora y de estilo vibrante.*

RICCIARDA

Tancredo ha dividido sus Estados entre sus dos hijos, Guelfo, nacido de sus primeras nupcias, y Everardo, que

(1) BIBLIOGRAFÍA. — ANTONA-TRAVESI, *Studi su U. Foscolo*, Milán, 1884.

nació de las segundas. A su muerte, Guelfo se apoderó del reino de su hermano y estalló entre ambos una guerra sin piedad, en uno de cuyos combates murieron los dos hijos del usurpador; por una vil venganza, en un festín envenena Guelfo á uno de los hijos de su hermano. Por otra parte, Guido, el otro hijo del despojado, está apasionadamente enamorado de Ricciarda, hija de Guelfo, y abandonando el ejército de su padre, vive oculto en el palacio de su tío, entre las sepulturas de su familia. Ricciarda conjura á Guido á la huida, pero el joven príncipe tan pronto quiere vengar á los suyos con la sangre de Guelfo, como entrega sus armas á Ricciarda para no poder usarlas contra su padre; pero Guelfo llega en el momento en que su hija tiene en su mano el puñal de Guido; y, no queriendo afianzar la paz dando su hija á su sobrino, corre la suerte del combate y la fortuna le es adversa. Mas descubre el escondite de Guido, y, armado de su puñal, jura clavarle en el pecho de su hija si el vil hijo de su hermano no aparece. Guido se presenta y Guelfo le hiere, mas la herida es leve y la invasión de las tropas enemigas victoriosas no le permite rematarle. Guelfo mata entonces á su hija y, sobre el cuerpo de ella, se suicida antes de tener que deber su vida á la piedad de su hermano.

LOS HERMANOS ENEMIGOS

CONRADO (1). — ¿Os negáis á seguirme?

GUIDO. — ¿Para qué?... ¿Para mostrar á mi padre hasta dónde alcanza mi ingratitud?... Héos aquí solo, desarmado, y hasta es fácil que dentro de poco Guelfo os reconozca, y de la única arma que me queda puedo servirme en vuestro favor... ¡Horrible situación! ¿No puedo volverla contra mí y quitaros al fin la funesta esperanza de conservar mis días? ¿Soy tan vil? Déjadme entrar.

CONRADO. — ¿Qué he de decirte?

GUIDO. — ¡Cielos!... ¿Véis estas lágrimas tan cobardes como inútiles? Decid á mi padre que quiero esconderlas de la vista de todo el mundo, y de la suya más que la de nadie... Dejadme.

(1) Amigo de Everardo.

CONRADO. — ¡Ah, Guido! ¿Negáis á vuestro padre el placer de veros? Me ha visto volver sin vos y en seguida se exaltó y me dijo: « Conrado, cuídate de mi pueblo si no vuelvo ». Y partió en secreto. Mas le seguí mal de su grado. El tiempo y el sitio le serán favorables para hablaros. Guelfo le recomendó que esperase aquí.

GUIDO. — ¡Mirad!... No puedo huir, él viene.

CONRADO. — De lejos observaré los movimientos del tirano.

GUIDO. — ¡Ah, señor!...

EVERARDO. — ¡Hijo mío!... ¿Lloras, tiemblas? Mas dime: ¿Viste nunca algún otro día palidecer la frente de tu padre?

GUIDO. — Sois sólo vos quien hace derramarse mis lágrimas.

EVERARDO. — ¿Y no lloras nuestro honor? Preciso me es ocultar mi nombre y venir al abrigo de una obscuridad furtiva, al sitio en que podría entrar hierro en mano. Un instante más, y los viles ultrajes por tu vida iban á hacerme descubrir; iba á perder á la vez patria é hijos, y cuando podía imponer el perdón he de pedirle. ¡Y á quién! ¡Guelfo no quiere sino sangre!

GUIDO. — La vuestra puede escaparle; pero además no bastaría á su furor. Se reserva el de su inocente hija.

EVERARDO. — Gracias á su virtud aún soy padre, y ella expía estos beneficios con los más amargos sufrimientos. Así, nunca llegué á creerte salvo si había ella de quedar esclava. Pero su salvación y la vuestra está en la suerte de las armas. Si no estuvieras aquí, ya la victoria sería mía. Pisa nos ha enviado una numerosa flota para cortar á Guelfo toda esperanza de huida por mar. A cada instante llegan á mis tiendas nuevos soldados desertores de un campo en que se castiga con pena de muerte la más ligera falta. Dé yo el asalto á las primeras horas de la noche, y verás caído el tirano, cuyos temores y los nuestros son todo furores.

GUIDO. — ¡Es, pues, un furor desesperado! Ricciarda, tu muerte me parece inevitable.

EVERARDO. — ¡Y yo la tuya, hijo mío!... y fácil me sería seguirte, si no tuviera una patria.

GUIDO. — Idos señor, idos á vengar á aquel de vuestros

hijos que al morir no fué un ingrato. Dad muerte al impío, extinguid las antorchas con que el partido de Guelfo hace arder á Italia. No, padre no; no quiero que vuestra gloriosa espada caiga á los pies de un traidor. Pero no debéis ni esperar ni desear en adelante mi vida; mi única esperanza, esperanza criminal, es... ¡escuchadme y temblad!... es que Guelfo saliera victorioso.

EVERARDO. — ¡Desgraciado! Me conmueves más de lo que me irritas. ¿Puede tu funesto amor cegarte hasta ese punto?

GUIDO. — ¡El amor, ah! Solo amor siento en mi corazón y él me hace triste el porvenir. Ricciarda está en manos de un padre que es su enemigo. Ella me adora más que yo la amo, y, sin embargo, su corazón abriga todas las virtudes de una hija. Mientras su padre esté en peligro ella no querrá abandonarle, nunca podré inducirla á violar la santa ley de la naturaleza. Quizás si un día, vencido por Guelfo, nos viese ella desgraciados, sin armas ni patria... sólo entonces podría preferirme al apogeo. Pero no, no la quiero, aborrezco esta culpable ilusión... y, sin embargo, siempre me asalta, y he debido reveláros la, padre mío, y es justo que por lo menos hoy sepáis por qué clase de hijo tomáis las armas y arriesgáis la vida, para que os sea su pérdida menos dolorosa.

EVERARDO. — Todo lo perderé en el mundo antes que á ti, hijo mío; pero, contigo lo pierdo todo, mientras te obstines en cerrar tu corazón á la esperanza y temo que tu desgraciada amante desdeñará todo socorro humano.

GUIDO. — Morir conmigo es todo lo que puede Ricciarda, lo que quiere, es su última prueba de amor, lo único que debo esperar de ella. Déjame aceptarlo, padre. ¡Vive, alma generosa! Vive para tu patria y recupera gloriosamente el cetro de tus antepasados, deshonrado por la mano que le lleva, y estos palacios en que viven y sus venerables tumbas. Por vuestras propias manos, Ricciarda y vuestro querido Guido se reunirán en el sagrado asilo de la sepultura, á donde los seguirán vuestras lágrimas. Esto es todo lo que podéis, cualquiera que sea hoy la suerte de las armas, ella sera víctima imprudente de su virtud; y esta triste certeza está tan profunda-

mente grabada en mi alma, que á cada instante me parece ver surgir la sombra de mi amor y oir que me dice entre gemidos: « mi padre me ha inmolado ».



UGO FÓSCOLO

EVERARDO. — Yo conozco su barbarie... mas ¿será tan desnaturalizado? ¡Oh, mi querido Guido! no hay tan injusto padre que en el fondo de su corazón no sienta ternura por sus hijos. Pero el cielo no inspira á los hijos ni la menor ternura por sus padres. Tus temores te engañan acerca de la suerte de la que amas, y los míos ¡ay de mí! son pura verdad.

GUIDO. — En vano es que queráis salvarme. Ordenadme que siga vuestros pasos, y por desgraciado que sea, no veréis en mí un hijo impío. Mas no lograréis que yo viva aún cuando la piedad me obligara á cargar con el peso de mis males: su exceso me hará lentamente... morir á vuestros ojos. Hasta aquí he considerado la muerte con serena mirada y casi alegre, vuestro terrible dolor, inevitable, me hace llorar.

Más el horrible peligro en que os halláis me causa nueva herida en el corazón.

CONRADO. — Guelfo se acerca, pues de lejos he visto á sus guerreros armados.

EVERARDO. — Si no me reconocen, volverás á ver á tu padre...

GUIDO. — Os quedáis con la muerte encima... ¡oh cielos!...

EVERARDO. — Vine para hacer el último esfuerzo y de insistir, hasta el fin. Mas si los hados decidieren que yo no vuelva, entonces ¡hijo más cruel! no tengo otra ley que mi desesperación, y he de dejar á mi espada el cuidado de salvarte. Moriré en el campo de batalla; pero he de morir como he vivido, y he de elevar á Dios mi última plegaria para que nunca tengas la desgracia de ser padre.

GUIDO. — ¡Mísero de mí! ¡Vuestra plegaria será por la que debiérais llamar hija vuestra!

CONRADO. — ¡Huid, Guido!

GUIDO.—Con tal de que viváis, padre mío, poco importa que sea ésta la última vez que estreche vuestra mano. ¡Llorad á Ricciarda y perdonad á vuestro hijo! Tu, Conrado, perdona á tu amigo.

EVERARDO. — Y tú, Conrado, que eres para mí más que un hijo, incomparable amigo¿ también quieres morir?

CONRADO. — No tembláis ahora sino por vuestro hijo, y debéis hacerlo; pero yo tiemblo por la patria: al perderos perdemos todos un príncipe, un amigo, un padre. Hé aquí á Guelfo.

GUELFO. — Libre la dejé de sus actos, y es ella quien ha de dar respuesta á las ofertas de Everardo, es una respuesta decisiva, y contraria quizás á mis deseos.

RICCIARDA. — Mi respuesta será la que Guelfo debe esperar de su hija. Veréis temblar acaso mis pálidos labios al hablar, mas venga á arrancar de mi corazón la única esperanza que sostiene mi vida. Venceré, pero mi victoria será mi muerte. Mi padre me exige hoy que olvide á Guido...

GUELFO. — ¡A odiarle!

RICCIARDA. — No lo puedo; pues el odio no depende de mi voluntad, y aunque dependiera, sería una vileza. No, no puedo borrar de mí la imagen del desgraciado que moriría si oyera lo que váis á oir. Le he amado más que á nadie del mundo, y aún le amo y soy toda suya, y suya quiero morir. Mas le fuí quitada antes de llegar á él. Pero veo hoy á mi padre bajo el peso de una guerra formidable, y veo su alma desgarrada por tan profunda llaga, que acaso yo sola pudiera curársela. Sola y sin guía en la

vida, privada de mi madre, fuí su única compañía; moribunda me le encomendó su esposa, á mí sola me dejó el encargo de cuidarle cuando los más agudos dolores le consumían. Si de mí sola depende la tranquilidad de sus días, puesto que al fin ofendería al cielo muriendo de mi propia mano, deponed ya las armas. Soy de mi padre, y nada más que de él. ¡Óyeme, madre, desde tu tumba! ¡Fatal palabra! Acaso vaya á morir al acabar de pronunciarla... Sí, lo juro, jamás seré esposa de Guido. Pero oye, madre, al mismo tiempo, este otro juramento : Hasta que pueda ir á reunirme contigo en el seno de la paz, por estos sitios me verás errante, invocando tu nombre. Esta tumba que temblorosa toco, será mi lecho nupcial, mi palacio, mi asilo y mi esperanza; en ella me acojeré á ti, tan inocente como desgraciada.

GUELFO.—El primero de vuestros juramentos es sagrado. De los demás os desligo... Tendréis un esposo extranjero y vuestra sepultura estará lejana. Salid.

RICCIARDA. — Jamás seré de otro... Decid á Everardo que consuele á su hijo y que le salve.

GUELFO. — Has recibido tu respuesta. Ve y di lo que has oído.

EVERARDO. — ¿A la guerra, pues?

GUELFO. — Sí, á la guerra, y tal la deseo, que la tierra pueda devorar todos vuestros guerreros ó todos los míos.

EVERARDO. — Mi señor es un general, y no un salteador; combate por la victoria, pero no se complace en las carnicerías, y no le gusta arrostrar imprudentemente la muerte.

GUELFO. — Por eso se esconde de mí y me envía á sus más osados guerreros. Pues bien, ven á gozar de la muerte en su lugar: así leo en los ojos de ambos, no sé que orgullo mezclado de artificio... Pero, tú sobre todo, nuevo héroe de Italia, tus sentimientos, tu mal disimulada soberbia, las miradas de compasión que exprofeso lanzas sobre Ricciarda, todo en tí me ha recordado al infame hijo de Everardo y ha despertado mi cólera... Desde que te vi, te odiaba.

EVERARDO. — Nunca supe odiar, aunque supe despreciar. Rompe si quieres el juramento hecho.

GUELFO. — ¿Y qué me responde del tuyo?

EVERARDO. — Estamos sin armas.

GUELFO. — Mas no sin perfidia. Guido, pues no puede ser otro de vosotros ¿no ha venido aquí en secreto?

EVERARDO. — Puede ser, mas la tregua ha sido concertada luego. Su castigo sería justo, más no el nuestro, que sería inicuo, te deshonraría y clamaría venganza. Tus normandos te pedirían su jefe, que nos dejaste en prenda.

GUELFO. — Si el que te envía estuviese aquí, me reiría de toda la ira de los hombres y de la vida de mis soldados. Mi propia vida, mi trono, el cielo, todo sería sacrificado con tal de poder acabar con esa vida que me es odiosa. ¡Ah! En vano esperé de la guerra tal felicidad; la guerra no es para vosotros sino un pretexto de viles trampas y cobardes treguas. Mas parte, que la sangre que quiero no es la tuya, sino otra. Que les venden los ojos y los escolten hasta la salida. Y vosotros, seguidme á las torres y á la orilla, el combate va á comenzar.

EVERARDO. — La mayor parte del día ha pasado, y la tregua ha sido pactada hasta el alba.

GUELFO. — La tregua ha terminado ya. Las sombras de la noche os harán más terribles el fuego y la llama de mis soldados.

EVERARDO. — Te prevendremos, y la noche nos será demasiado larga para la carnicería y el luto que á estos muros traemos.

(*Acto III, entero.*)

SILVIO PELLICO (1789-1854) (1)

El autor de Mie Prigioni *escribió ocho tragedias, de las cuales la mejor es* Francesca di Rimini, *compuesta antes de su prisión en Spielberg. Silvio Pellico es un romántico sin brillo.*

Nació en Saluces el 21 *de Junio de* 1789, *y murió en Turín, el* 31 *de Enero de* 1884.

FRANCESCA DE RIMINI

En esta tragedia se modifica la narración del Dante, pues Francesca y Paolo son inocentes, mas sin dejar de ser castigados, pues las apariencias les son desfavorables. Fóscolo aconsejaba á Pellico que quemase su Francesca de Rimini. « *No turbemos el descanso de los muertos del Dante, le decía, pues llenarían de horror á los vivos.* » *El éxito de esta tragedia fué grande.*

LOS AMANTES TRÁGICOS

PAOLO, *solo.* — La veré... aquí... por última vez. El amor me impide oir mi deber, que me ordena partir sin volver á verla... Pero no lo puedo. ¡Oh, cómo me ha mirado! El dolor la hacía más hermosa, y más que nunca me parecía divina. ¡Y la he perdido! Me la ha quitado Lanciotto ¡oh, rabia! ¿No amaba yo á mi hermano? El es feliz... que siempre lo sea... Mas, ¿para serlo necesitaba desgarrar el corazón de un hermano?

FRANCESCA, *adelantándose sin verle.* — ¿Dónde está mi padre? Él me dirá si aún está aquí... el que quiero evitar. Estos muros siempre he de amar... Sí, mi alma me abandonará en estos lugares sagrados en lo porvenir, que él regó con sus lágrimas... Mas deja ¡alma mía! tan culpable pensamiento. ¿No soy ya esposa?

PAOLO, *aparte.* — Habla sola, gime.

(1) BIBLIOGRAFÍA. — RINIERI, *Della vista et delle opere di S. Pellico* Turin, 1899.

FRANCESCA. — He de huir de aquí y de retirarme al pie del altar doméstico, donde, prosternada noche y día le pediré á Dios el perdón de mis pecados; he de rogar á Dios, único refugio de las almas afligidas, que no me abandone.

(*Va á irse.*)

PAOLO, *adelantándose á ella.* — ¡Francesca!

FRANCESCA. — ¿Qué veo?... ¿Qué quieres?

PAOLO. — Hablarte por última vez.

FRANCESCA. — En nombre de Dios te suplico que no me sigas... Respeta mi voluntad : yo me retiro al pie del altar doméstico; los desgraciados han necesidad del cielo.

PAOLO. — Pues bien, te seguiré hasta ese altar que levantaron mis padres. ¿Cuál hay más desgraciado que yo? Allí nuestros suspiros se elevarán juntos. ¡Oh, Francesca! y pedirás la muerte del hombre á quien odias... Y yo pediré al cielo que oiga tu súplica y perdone tu odio, que te colme de alegría y te conserve largo tiempo la belleza y la juventud, que te otorgue, en fin, todo lo que desees. ¡Todo! ¡Hasta el amor de tu esposo y una familia feliz!

FRANCESCA. — ¡Paolo! No llores. ¡No, no pido tu muerte Paolo!

PAOLO. — Pero, sin embargo, me odias.

FRANCESCA. — ¿Y qué te importa que yo te odie? Yo no turbaré la tranquilidad de tu vida. Mañana no estaré ya en este palacio, y tú habrás de consolar á tu hermano con tu presencia, ¡consuélate de mi pérdida, que sin duda me llorará!... ¡Ay! ¡Sólo él llorará en Rímini, cuando se sepa!... Escucha, pero por el momento no digas nada : yo no volveré á Rímini, pues antes me matará el dolor... Cuando mi esposo sepa la triste nueva, consuélale, y tú... derrama por él una lágrima.

PAOLO. — ¿Que me importa que me odies? ¡Más que me pides... y tu odio no turba mi vida... y esas funestas palabras que acabas de pronunciar!... ¡Ah! Bella como el ángel que creó Dios en el más ardiente transporte de amor, adorada de todos, esposa feliz ¿osas hablar de muerte? La muerte se hizo para mí, á quien un vano deseo de gloria llevó lejos de su patria y que he perdido! desgraciado! un padre. Siempre esperé ser vuelto á sus brazos, y él no me habría hecho desgraciado... Si le hubiese hablado... me

habría dado aquella... aquella que para siempre he perdido.

FRANCESCA. — ¿Qué quieres decir? Hablas de una amante... y de que lejos de ella vivirás tan miserable. ¿Tan poderoso es el amor en tu corazón? El amor no debe ser la única llama en que arda el corazón de un noble. Su espada y su honor le son preciosos y deben serle otras tantas nobles afecciones. Escúchalas y no te dejes envilecer por el amor.



SILVIO PELLICO

PAOLO. — ¡Qué palabras! ¿Tendrás compasión de mí? ¿Podrás un día dejar de odiarme si con mi espada gano justa y brillante fama? Una palabra de tu boca me bastará. Prescríbeme tiempo y lugar; iré á los más lejanos parajes, y mientras más áridas y peligrosas sean las aventuras más me sonreirán, puesto que Francesca me las impone. El honor y el espíritu de aventuras han hecho temible mi brazo, pues el nombre de Francesca le hará aún más, sin que la pasión de conquistas ni la ambición vengan á manchar mi gloria. No quiero más corona que una de laurel, pero que sea tejida por tí, y un solo aplauso, una palabra, una sonrisa de tus labios, una mirada...

FRANCESCA. — ¡Qué oigo, Dios mío?

PAOLO. — Te amo, Francesca, con un amor desesperado.

FRANCESCA. — ¿Qué palabras son esas? ¿Sueño? ¿Qué has dicho?

PAOLO. — Yo te amo, Francesca.

FRANCESCA. — ¿Qué osas decir, desgraciado? Calla, que si te oyen... ¿Me amas? ¿Tan súbito es el fuego de tu amor? ¿Ignoras que soy la mujer de tu hermano? ¿Tan pronto puedes olvidar á la amante que has perdido? Desgraciado. Deja, deja esa mano, que tus besos son crímenes.

PAOLO. — No, mi amor no es súbito, y la amante que he perdido eres tú, Francesca. De tí hablaba, á tí te ιoraba, á tí te amaba, te amo y te amaré hasta el último momento de mi vida, eternamente y cada vez más.

FRANCESCA. — ¿Es verdad, que me amabas?

PAOLO. — El día en que llegué de Rávena enviado por mi padre te vi atravesar un pórtico con un largo cortejo de mujeres sollozantes, te prosternaste al pie de una tumba aún fresca y con veneración elevaste las manos al cielo, muda, pero bañados los ojos en lágrimas. ¿Qué virgen es ésta? pregunté. — Es la hija de Guido, me respondieron. — ¿Y esa tumba? — La de su madre. !Oh! que compasión sentí en mi corazón por aquella hija llorosa! ¡Qué latidos le hicieron palpitar! Te cubría un velo, Francesca, y aquel día no vi tus ojo, pero desde entonces te amé.

FRANCESCA. — ¡Dios mío! ¿Me amabas?

PAOLO. — Durante algún tiempo oculté este amor, pero un día me pareció que tú le habías adivinado. Acababas de dejar tu lecho virginal para ir á un solitario bosque. Junto á un lago, entre las flores, miraba suspirando el lugar en donde descansabas, y al ruido de tus pasos me levanté temblando. Fijos tus ojos en un libro, no me veías, una lágrima escapada de tus ojos cayó sobre el libro... Me aproximé á ti con emoción; mis palabras fueron torpes, mas las tuyas no lo fueron menos; me diste el libro y leímos, la historia de Lancelote y de cómo el amor se apoderó de su corazón. Estábamos solos y no se nos podía sospechar... nuestras miradas se encontraron... palideció mi faz... temblaste... y huíste en seguida, con precipitado paso.

FRANCESCA. — ¡Que día! Mas aquel libro quedó entre tus manos...

PAOLO. — Le llevo sobre mi corazón, y en mis momentos

de ausencia me ha hecho feliz. Mírale, mira las páginas que leímos, mira aquí el sitio donde cayó tu lágrima de aquel día.

FRANCESCA. — Huye, te lo ruego, yo no debo guardar otro recuerdo que el de mi hermano inmolado.

PAOLO. — Aún no había yo entonces derramado esa sangre. ¡Oh, malditas guerras civiles! Aquella sangre derramada me quitó toda audacia y no pedí tu mano; me fuí á combatir en Asia, esperando volver pronto, y ya no hallarte iracunda, obtenerte, y obtenerte... esa era mi esperanza.

FRANCESCA. — ¡Ay! Vete, te lo suplico. Respeta mi virtud y mi dolor. ¿Quién me dará la fuerza de resistir?

PAOLO. — ¡Ah! ¡Me has apretado esta mano! ¡Oh, felicidad! ¿Por qué lo has hecho? Dime.

FRANCESCA. — ¡Paolo!

PAOLO. — ¿No me odias? di, ¿no me odias?

FRANCESCA. — Debo odiarte.

PAOLO. — ¿Y lo puedes?

FRANCESCA. — No, no lo puedo.

PAOLO. — ¡Dulce palabra! Repítela, Francesca: ¿no me odias?

FRANCESCA. — Ya te he dicho demasiado, cruel. ¿No te basta eso? Déjame.

PAOLO. — Acaba, no quiero dejarte sin haberlo oído todo.

FRANCESCA. — ¿No te he dicho... que te amo? ¡Ah! ¡La culpable palabra ha salido al fin de mi boca! Te amo, muero de amor por tí... Pero quiero morir inocente. Favor favor, te lo suplico.

PAOLO. — ¿Ma amas tú, Francesca?... Mira el exceso horrible de mi dolor. Estoy desesperado, pero la alegría que en mi corazón se derrama con esta furiosa desesperación es tan grande, que no puedo decirla. Es verdad que me amas... ¡Y yo te he perdido!

FRANCESCA. — Tú mismo me abandonaste, Paolo. No creí poder ser amada por tí. Vaya, parte, sea ésta la última vez...

PAOLO. — No, no es posible que te deje. Por lo menos nos veremos cada día.

FRANCESCA. — ¡Sí, y nos delataremos nosotros mismos, y despartaremos en el corazón de mi esposo injuriosas sospechas, y mi nombre será deshonrado. Paolo, si me quieres, huye.

PAOLO. — ¡Oh, suerte irreparable! ¿Deshonrar yo tu nombre? ¡Nunca! Eres esposa de otro, y yo debo morir. Borra de tu corazón mi recuerdo, y vive en paz. Yo he turbado tu calma, perdóname. ¡Ah! No llores más, Francesca, no me quieras más ¡ Qué digo, desgraciado de mí! Quiéreme, ámame, llora mi precoz destino... Oigo venir á Lanciotto. ¡Cielos, dadme fuerzas...! (*Le llama.*) Lanciotto. Acércate, ven hermano mío.

PAOLO. — Recibe mi último beso.

LANCIOTTO. — Es, pues, en vano...

PAOLO. — No opongas ni una sola palabra á mi voluntad... Aquí he traído conmigo funestos augurios. Desgraciados si jamás!...

LANCIOTTO. — Tus miradas son de rabia.

PAOLO. — No, no somos nosotros, es culpa del destino. ¡Adiós, Francesca!

FRANCESCA, *fuera de sí y convulsiva.* — ¡Deténte, Paolo!

PAOLO. — ¡Qué grito!

GUIDO, *sosteniendo á su hija.* — ¡Oh, cielos le falta aire!

PAOLO, *disponiéndose á partir.* — ¡ Francesca ¡

FRANCESCA. — ¡Él se va, yo muero!

(*Cae desvanecida en brazos de su padre.*)

PAOLO. — ¡Francesca... que espectáculo... socorredla!

GUIDO. — ¡Hija mía! (*Se la llevan á su departamento.*)

LANCIOTTO. — ¡Paolo!... ¿Qué oigo?... Una horrible luz llega á mis ojos.

PAOLO. — ¡ Bárbaro! Alégrate : ella está muerta... Déjame morir.

(*Se va.*)

LANCIOTTO, *sólo.* — ¿Será verdad?... ¿Le ama ella? ¿Habrá ella disimulado? No, esta idea me viene del infierno... Si acaso. (*A sus guardias.*) ¡Que no dejen salir á Paolo del palacio, por fuerza si es necesario! ¡ Oh terrible velo, quiero rasgarte!

(*Acto III, entero.*)

ALEJANDRO MANZONI (1785-1873) (1)

Este autor sufrió la influencia del romanticismo alemán, pero menos que la mayor parte de sus contemporáneos, lo que se ve sobre todo en sus tragedias, el Conde de Carmagnola y Adelchi. *Manzoni fué extremadamente alabado por Gœthe.*

El autor de Los Prometidos *nació en Milán el 7 de Marzo pe 1785 y murió el 25 de Mayo de 1873.*

EL CONDE DE CARMAGNOLA

Esta obra está basada en las aventuras de un « condottiere » milanés al servicio de la República de Venecia, por cuya cuenta ha de combatir á su antiguo señor, el duque de Milán, Felipe María Visconti. Carmagnola sale vencedor y por grandeza de alma da la libertad á ocho mil prisioneros. Los enviados veneciamos hallan que no defiende bastante los intereses de la Serenísima República, y Carmagnola les responde dando libertad á los cuatrocientos prisioneros restantes. Condenado como traidor por el consejo de los Diez, fué ejecutado en Venecia, en la Plaza de San Marcos, en 1432. En su conjunto, esta obra es excelente, y los coros son admirables.

LA DEFENSA DEL CONDE

El quinto acto es el más impresionante. La escena representa la sala del consejo de los Diez alumbrada con hachones.

EL DUX, *al conde.* — He aquí las condiciones de paz que nos ofrece el duque, y sobre este punto el consejo solicita vuestra opinión.

EL CONDE. — Señor, ya os la di sobre otro punto del todo diferente, y entonces os prometí mucho. Vosotros me aprobásteis, y yo he cumplido una parte de mis promesas; mis actos, sin embargo, no están aún á la altura de mis palabras, y no quiero dejarlas olvidar, ni que se crea que una loca ambición las puso en mis labios. Para responder

(1) BIBLIOGRAFÍA. — SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains.* — GUBERNATIS, *Manzoni*, Florencia, 1879.

á la nueva opinión que me pedís no puedo sino repetir la primera. Si queréis ir á la guerra sin cuartel, á una guerra vigorosa y decisiva, aún estáis á tiempo, y en mejores condiciones que nunca. Se os abandona Bérgamo y Brescia. ¿No os la dieron las armas? Vuestro enemigo no puede ofreceros tanto como lo que pensáis ganarle, pero es necesario que os diga la verdad, y vosotros debéis esperarla de un guerrero que os juró fidelidad : si no consentís en cambiar la manera de llevar esta guerra, aceptad la paz.

(*El Dux quiere interrumpirle, pero él sigue.*)

Escoged un general y dadle vuestra confianza, que pueda emprenderlo todo y que nada se haga sin él; dadle el más amplio poder, y que él os de cuenta extricta de su gestión. Yo no os pido que me escojáis. Sólo os diré que poco habéis de esperar de un jefe á quien este poder no sea dado.

MARINO. — ¿No le teníais vos cuando ordenásteis la libertad de los prisioneros? Sin embargo, la guerra no se hacía ni más vigorosa ni más decisiva. Jefe absoluto de vuestro ejercito ¿no habríais roto sus cadenas?

EL CONDE. — Habría hecho más : aquellos bravos se habrían acogido á mis banderas y el trono de Felipe estaría hoy vacío, ú ocupado por otro.

(*El Dux se burla de este designio.*)

EL CONDE. — De vosotros depende el que estos planes se cumplan. Si aún no han sido es por que la mano que debía realizarlo no era libre.

MARINO. — A nosotros se nos dió otra razón : nos dijeron que la suerte del duque os conmovía y que el odio implacable por vos jurado á vuestro primer señor, le habéis vuelto contra vuestros amos de hoy.

EL CONDE. — ¿Os lo han dicho?... He aquí la desgracia de todos los que gobiernan los Estados : el escuchar tranquilamente las más insolentes calumnias, prestar atención á las invenciones de cualquier miserable, cuyas palabras serían los primeros en despreciar si no fuesen hombres públicos.

MARINO. — Vuestra desgracia es que vuestros actos concuerden con lo que se ha dicho, que vuestro lenguaje lo confirme.

EL CONDE. — En vos respeto vuestra condición, y á estos



nobles señores, en medio de los cuales el azar os colocó. Mas por lo menos me cabe el consuelo de que el honor sin duda exagerado de que invistieron á su general, llamándole aquí mismo para escucharle, prueba que tienen de él muy otra idea.

(*El Dux le acusa formalmente de traición.*)

El Conde. — ¿Traidor yo? Al fin empiezo á comprender. ¿Por qué me negué á escuchar al amigo que quería aconsejarme? ¡Traidor yo! Llamadme insensato, que lo sufriré porque lo merezco, y tal es mi papel aquí. Y este papel no lo cambiaría por ninguno, pues es aún más digno... ¡Ah! Miro atrás, y veo el tiempo en que fuí vuestro soldado: era aquel un camino sembrado de flores. Mas, decidme qué

día fuí traidor. Aquí, entre vosotros, tengo mi sitio, y cuando vine á recibir este honor, que me parecía el mayor de todos, cuando más me hablaban al corazón la confianza, el amor, el agradecimiento, el celo... la confianza ¿no se piensa en ella cuando se está entre amigos?... al venir aquí caía en una trampa. Pues bien, en ella caí : ¡enhorabuena! Y puesto que ya la sonrisa de la mentira ha sido abandonada, gracias al cielo sean dadas, pues hénos al fin en un terreno que conozco. Ahora, hablad, que me toca defenderme ¿cuáles son las acusaciones que contra mí se hacen?

(*Carmagnola combate las acusaciones de que es objeto.*)

Todo lo que por vos he hecho, ha sido á la luz del sol, y de ello no quiero dar cuenta en pérfidas tinieblas. Sólo el guerrero puede juzgar al guerrero, y por ello quiero justificarme ante quien pueda comprenderme, quiero que el universo entero oiga mi defensa y vea...

EL DUX. — El tiempo de querer ha pasado.

EL CONDE. — ¿Cómo? ¿Se me llevará por violencia? ¡Guardas!

(*Habla alto y se dispone á salir.*)

EL DUX. — Están lejos de aquí... ¡Soldados! (*Entran hombres armados*). He ahí los guardas que desde hoy tenéis.

EL CONDE. — ¡He sido traicionado!

LA DESPEDIDA DE CARMAGNOLA

El segundo cuadro tiene lugar en casa del conde.

MATILDE. — Ya la aurora se acerca, y mi padre no ha vuelto.

ANTONIETA. — ¡Ah! Hija mía, aún la experiencia no ha podido enseñarlo á tu edad : los sucesos felices no llegan sino tarde, después de larga espera. Sólo la desgracia no se retrasa nunca, y apenas se la ha entrevisto cuando hace sentir sus golpes. Mas ya pasó la noche, y las horas terribles de espera han terminado; dentro de poco sonará la de la alegría. Ya no puede tardar. Su tardanza me es de feliz presagio, pues no han prolongado tanto su deliberación sino

para determinar las condiciones de paz. Pronto volverá y por mucho tiempo.

MATILDE. — También yo lo espero así, pues ya llevamos bastantes noches en lloros y bastantes días en temores y alarmas. Tiempo es ya de que nuestros corazones no tiemblen á cada instante, á cada noticia, á cada rumor popular. ¡Que á cada momento no nos haga temblar la idea de que acaso el que nos hace suspirar muera en aquel mismo momento!

(*Madre é hija hablan de los triunfos del Conde.*)

ANTONIETA. — ¡Qué cruel pensamiento! Mas por el momento, al menos, está lejano. Hija, no hay alegría que no se pague con dolores. ¿No recuerdas el día en que tu ilustre padre, llevado en triunfo por los primeros ciudadanos del Estado fué á adornar el templo con el botin tomado al enemigo vencido?

MATILDE. — ¡Día feliz!

ANTONIETA. — Todos parecían inferiores á él, y su nombre retumbaba en los aires y nosotras de lejos contemplábamos á aquel hombre en quien se fijaban todas las miradas. Embriagados sucumbían nuestros corazones bajo el peso de la dicha, y nos decíamos : somos su familia.

MATILDE. — ¡Felices instantes!

(*La entrevista del Conde con su mujer y su hija es de lo más conmovedor.*)

ANTONIETA. — ¡Esposo mío!

MATILDE. — ¡Padre!

ANTONIETA. — ¿Así volvemos á vernos? ¡He aquí el tan deseado momento!

EL CONDE. — ¡Desgraciadas! Al cielo pongo por testigo de que sólo por vosotras este momento me es terrible. Mucho tiempo há que aprendí á contemplar y esperar la muerte. ¡Ah! Sólo por vosotras necesito valor; y por vosotras... ¡no tentéis de quitármelo! Cuando Dios deja caer la desgracia sobre la cabeza de un virtuoso, le da fuerzas para resistir. ¡Que las vuestras sean iguales á vuestra desgracia! Sepamos gozar de este momento, que aún es don del cielo ¡Tú lloras, hija! ¡Y tú, esposa amada! ... ¡Ah!

cuando te asocié á mi suerte, tus días se deslizaban tranquilos... Yo te hice compañera de mi triste destino, y esta idea me envenena la muerte... ¡Que por lo menos yo no vea lo desgraciada que por culpa mía eres!

LA COMEDIA

Despúes de la muerte de Goldoni, la comedia italiana cayó en la más profunda decadencia, por lo que no se puede ápenas citar sino los nombres de Giraud y Alberto Nota. Pero la comedia regional tomó nuevo vuelo en todas las provincias, llegando á contar con obras interesantes, como las del veneciano Giacinto Gallina.

ALBERTO NOTA

Nacido de una buena familia de Turín, fué uno de los pocos autores cómicos de comienzos del siglo XIX dignos de atención; pero sus obras son bastante tímidas.

EL FILÓSOFO SOLTERÓN

Esta pieza, que es de las mejores que produjo, consiste en una intriga espiritual : se trata de un solterón impenitente llamado Dorvalli, á quien se trata de hacer casar, pero que al fin se queda soltero.

LA VIEJA ENA MORADA

DORVALLI, *sólo, leyendo.* — « Pocos maridos hay que, por lo menos una vez al día, no se arrepientan de haberse casado, y pocos hay á quienes el celibato no sea objeto de envidia. » Adorable La Bruyère, profundo conocedor del corazón humano, pintor veraz de los quidproquos sociales, ¡tienes razón! ¡A cuántos maridos no he oído quejarse de sus mujeres, generalmente reputadas como buenas! ¡A cuántos desgraciados no he oído envidiar mi estado, mientras lamen-

taban el suyo! Sí, espero que nunca abandonaré esta saludable resolución.

(*Entra Lisandro seguido de un mozo.*)

LISANDRO. — ¿Señor?

DORVALLI. — ¿Ha puesto Vd. orden en la otra habitación?

LISANDRO. — Sólo me queda que colocar estos libros.

DORVALLI. — Amontónelos en el rincón junto al balcón, que en seguida iré á colocarlos yo mismo.

LISANDRO. — Por aquí, mi hombre.

DORVALLI. — Vayan despacio, no me estropeen esas obras.

(*El mozo entra cargado de libros en la pieza de donde salió con Lisandro.*)

DORVALLI. — ¿Aun no se ha levantado Alberto?

LISANDRO. — No le creo: pero iré á ver.

DORVALLI. — No, no le despierte Vd. Es de temperamento melancólico y necesita más descanso que cualquier otro.

LISANDRO. — Don Alberto es muy buen señor, y ha hallado en mi buen amo un amigo compasivo.

DORVALLI. — ¿Cómo compasivo? ¿Qué tiene que ver aquí la compasión? Es un muchacho de talento que me ayuda mucho en mi correspondencia. ¡Pobre joven! La fortuna de su familia se ha visto muy disminuida y en poco tiempo. Su padre murió después de una quiebra de que no fué culpable, y por lo tanto sin dejar capitales. Por mi parte yo tengo más de lo que necesito y le he rogado que venga á vivir conmigo. Espero, sin embargo, que dentro de poco hallará un empleo digno de sus talentos y su honradez.

LISANDRO. — ¡Bendito sea mi amo! Esas sí que son buenas obras.

DORVALLI. — Arréglame bien los libros y déjate de halagos.

LISANDRO. — ¡Vd. perdone!

DORVALLI. — Sabe además que las buenas obras, suponiendo que yo las hiciese, son otras tantas deudas pagadas á la humanidad, otras tantas compasiones á la injusticia de la fortuna.

LISANDRO. — Pero, señor...

DORVALLI. — Bueno, vete.

(*Lisandro se lleva los libros.*)

ALBERTO. — Mi querido amigo...

DORVALLI. — Buenos, días Alberto.

ALBERTO. — ¿Cómo? ¿Ya habéis hecho llevar los libros al otro cuarto?

DORVALLI. — Sí, me he levantado temprano y lo he hecho arreglar todo para que mi tía Doña Eugenia vea que ya la he librado de la vecindad de una bilbioteca.

ALBERTO. — Debió Vd. hacerme llamar.

DORVALLI. — La verdad, habria lamentado el interrumpir su sueño.

ALBERTO. — Es que yo no dormía.

DORVALLI. — ¿No está Vd bien?

ALBERTO. — No sé... Cierta agitación...

DORVALLI. — Deje Vd este estado de tristeza. Si necesita algo disponga libremente de mí y de todo lo que poseo.

ALBERTO. — Estoy en su casa de Vd y no necesito nada.

DORVALLI. — Sin embargo, paréceme que su melancolía va cada día en aumento.

ALBERTO. — Podría ser, pero yo no lo advierto.

DORVALLI. — Me disgustaría que su tristeza tuviese algún origen oculto.

ALBERTO. — Esté seguro de que no tengo nada...

DORVALLI. — Escúcheme, yo soy hombre de mundo, conozco las debilidades humanas y sé comprenderlas; pero estoy acostumbrado también ha hablar francamente y quiero que los demás obren así conmigo.

ALBERTO. — No comprendo...

DORVALLI. — Le explicaré á Vd : Desde hace un mes observo en Vd un cambio notable, que lleva en sí cierta contradicción. Está Vd siempre distraído, come poco, sale solo, nada le distrae y sólo frecuenta parajes apartados; y, por otra parte, veo que cada día se cuida Vd más de su tocado, que se preocupa de llevar bien hecha su corbata y ¿qué sé yo? ...No trato de hacer de mentor, cosa que no me agrada y estaría fuera de lugar; mas quisiera que me dijese si acaso vuestro corazón nunca fué herido por algún dardo

de amor. Si es así, dígamelo francamente; pues, aunque dejar su compañía me sea penoso, sabría resolverme á ello en pro de su tranquilidad. Soy enemigo de toda traba, independiente con mis amigos y en el seno de la literatura. En mi casa no podría sufrir á mujer alguna, ni siquiera á la de un amigo como Vd. Cada uno tiene sus man as, y las mías son de las más ridículas y singulares, si Vd quiere; pero he decidido que así sea y espero que así ocurrirá siempre.

ALBERTO. — Pero...

DORVALLI. — Espere. Yo no podría hacer gran cosa por Vd. pero cumpliría lo mejor posible los deberes de la amistad. Y no porque crea que al casarse será Vd feliz ¡oh, no sin duda!...

ALBERTO. — ¿Qué?...

DORVALLI. — No, no : un hombre melancólico no se halla bien con una mujer, y una mujer estaría mal con él. Aquel cuyas fibras se conmueven fácilmente, ó, para hablar el lenguaje moderno, el que es excesivamente sensible, está sujeto á mil males.

ALBERTO. — Pero cree Vd...

DORVALLI. — No he acabado. Por otra parte, sé que el amor no admite razón ni consejos, que vive de ilusiones y que nada le detiene : en este caso, antes que verle arrastrando una triste vida, tendría paciencia; pues prefiero que satisfaga Vd su corazón y que se case.

ALBERTO, *aparte*. — Es inútil, hay que violentarse y que negar. (*Alto.*) Créame Dorvalli, que Vd se equivoca y que mi deseo es vivir siempre con Vd.

DORVALLI, *con alegría*. — ¿Es verdad?

ALBERTO. — Sí, amigo mío.

DORVALLI. — ¿No lo dice Vd por alegrarme un poco?

ALBERTO. — No, dígole que no.

DORVALLI. — Tanto mejor. Escuche lo que sobre este punto dice La Bruyère : « Las mujeres son, ordinariamente, mejores ó peores que los hombres ». Mejor que Vd, perdóneme que lo diga, que no la hallará; no tendrá, pues, más remedio que conformarse con una peor. Así, pues, seamos galantes con las mujeres, veámoslas en la sociedad, en los bailes, en alegres reuniones, riamos de los maridos débiles, de los amantes esclavos, de los imbéciles caballeros serviles... y

dejemos la desgracia en casa de los otros. Vamos, ya traen nuestro desayuno... (*á Lisandro que entra con tres tazas, panecillos, etc.*). ¿Para quién es la tercera taza?

LISANDRO. — Para su señora tía de Vd, que va á venir en seguida.

DORVALLI. — Muy bien; tomaremos el café con nuestra querida tía. Vete. Vamos á servirnos nosotros mismos.

LISANDRO. — Como Vd guste.

(*Coloca el servicio en una mesita y sale.*)

DORVALLI. — Ahora, si Vd quiere, echaremos una ojeada á estos papeles, separando los buenos de los malos y los dejaremos en el pasillo.

ALBERTO. — Haré como á Vd le plazca. (*Mirando al fondo.*) Aquí viene doña Eugenia.

DORVALLI. — Es toda una buena mujer, solamente que ha jurado una guerra terrible á los años que la injurian y no quiere comprender que ellos no perdonan el estuco y la pintura.

DONA EUGENIA. — Señores, servidora de ustedes.

DORVALLI. — ¿Cómo pasó Vd la noche, querida tía?...

ALBERT. — Doña Eugenia, á los pies de Vd.

DOÑA EUGENIA. — Yo espero, señores filósofos, que no les molestará el que venga á tomar el café con ustedes. Alberto, ¿tendrá Vd la bondad de acercarme una silla?

ALBERT. — Con mucho gusto.

(*Coloca una silla un poco lejos de su lado.*)

DORVALLI. — Muy al contrario, señora, para nosotros es un placer infinito.

(*Sirve el café.*)

DOÑA EUGENIA. — ¿Que ruido de los diablos se trajeron ustedes esta noche?

DORVALLI. — Querrá decir esta mañana muy temprano. Es que hice cambiar mis libros y mi biblioteca á esta habitación.

DOÑA EUGENIA. — Sí, será lo que Vd quiera, pero la verdad es que me han roto la cabeza... Me parce como si aún me diera vueltas .

DORVALLI. — ¡Le pido mil perdones!...

(*Le presenta el café.*)

DOÑA EUGENIA. — Alberto, póngame un poquito más de azúcar.

ALBERTO. — En seguida.

DOÑA EUGENIA. — Un poquito más.

ALBERTO. — ¿Así?...

DOÑA EUGENIA. — Así, muy bien. Yo adoro las cosas dulces. (*Aparte, mirándolo dulcemente.*) ¡Este Albertito es muy simpático!



ALBERTO NOTA

ALBERTO, *aparte*. — Esta vieja empieza á cargarme.

DOÑA EUGENIA, *á Alberto*. — ¿Quiere Vd ponerme un bizcocho?

ALBERTO. — ¡Señora!...

DOÑA EUGENIA. — Gracias, querido Alberto. Este pequeño despacho es el de Vd ¿no es verdad?

ALBERTO. — Sí señora, es el mío.

DOÑA EUGENIA. — Lo que significa que Vd vivirá en esta mismas habitaciones.

ALBERTO. — Sí señora, al lado de la biblioteca.

DOÑA EUGENIA. — ¿Cómo pueden ustedes encontrar divertido el estar siempre al lado de los muertos?

DORVALLI. — Querida tía, puede Vd estar convencida de que todas las mujeres de un gran sentido común y que se han acostumbrado hablar con los muertos, envejecen más tarde ó, por lo menos, tardan mucho más tiempo...

DOÑA EUGENIA. — Lo que es por mi parte, prefiero hablar con los vivos: el leer lo dejo para cuando sea vieja.

DORVALLI. — Muy bien.

DOÑA EUGENIA. — Lo que veo, es que el día en que llegue Vd á casarse, la esposa va á encontrar bonita la casa con el desorden de estos cambios.

DORVALLI, *un poco picado.* — Usted tiene siempre la mania de hablarme de mujeres, como si yo no supiera que yo no me casaré nunca, nunca.

DOÑA EUGENIA. — Vamos, señor enemigo del casamiento, no se enfade de esa manera; ya no le hablaré más de ello.

DORVALLI. — Yo le quedaré agradecido.

DOÑA EUGENIA. — Es una gran suerte para la humanidad el que todos los hombres piensen de diferente manera que Vd., de lo contrario, el mundo habria pronto concluido. Respecto á mí, puedo asegurarle que no encuentro en la vida nada más hermoso que la unión de dos seres que se aman tiernamente; ¡que dulce satisfacción la de sentirse rodeada de esos rubios chiquillos jugando á nuestro alrededor! ¡Ay! aunque viuda en segundas nupcias, no he perdido aún las esperanzas de gozar todas estas felicidades. Alberto, acérquese Vd, tenemos que hablar.

DORVALLI. — Le pido perdón, querida tía, pero necesito arreglar infinidad de pequeñas cosas, y necesito de mi amigo.

DOÑA EUGENIA. — Espero que no lo dice para que me vaya...

DORVALLI. — Quédese cuanto le plazca. Nosotros pasamos del otro lado, pues he adquirido algunos mapas y quiero colocarlos.

DONA EUGENIA. — ¡Valientes maneras las vuestras! Vuestros insoportables libros y vuestras cartas os interesan más que los cuidados domésticos. Hacéis gastos exagerados con vuestros diarios, estampas.

DORVALLI. — Vd., perdone pero no tengo deudas, y mis asuntos todos están es regla.

DOÑA EUGENIA. — Pero por ese camino.

DORVALLI, *á Alberto.* — Verá Vd un mapa de Italia dibujado de mano maestra y de rara corrección.

(*Sale con un rollo de mapas.*)

ALRERTO. — Ya le sigo.

(*También sale con mapas.*)

DOÑA EUGENIA, *sola.* — ¡Malditas letras! Ni un ins-

tante me dejan en paz! Ah! si pudiera tener la prueba del amor de Alberto, ya hallaria yo medios de asegurármelo para siempre. Sin embargo, aún no quiero halagarme. Pero, ese aire patético, esos profundos suspiros, sus fre cuentes distracciones... cada vez que estamos juntos, su asiduidad de servirme. ¡Ah! Si me ama y es su timidez lo que le hace titubear. Yo creo que hasta mi sobrino debe inspirarle temor. ¡Si pudiera hablarle yo!... Pero las buenas formas se oponen. Si pudiese descubrir otros medios (*Observa la mesita escritorio.*) Ha dejado la llave en su mesita... y me entra curiosidad de saber si por azar no tiene alguna correspondencia de amor. (*Se pone los lentes, abre la mesita y halla una carta comenzada.*) ¡Una carta comenzada! El corazón me tiembla... Veamos pronto. (*Después de mirar si nadie viene, lee.*) « Unico objeto de mi amor : sí, he de callar, puesto que mi cruel destino no me deja esperanza alguna de aspirar á vuestra mano. Por esto siempre me ve Vd taciturno y pensativo, y mientras mis miradas se regocijan quizás demasiado á menudo con vuestra dulce presencia, siento helarse mi pecho por la funeste idea de tener que abandonaros uno ú otro día. » Parece que estas letras no pueden ser dirigidas sino á mí. « Siempre me ve Vd taciturno y pensativo... Mis miradas se regocijan demasiado á menudo... » Él nunca sale de aquí, ni vé á otras mujeres. Prosigamos, ácaso el resto acabe de disipar mis dudas. ¡Ah! plazca al cielo que nunca fuese yo acogido en esta casa fatal en que por vos he perdido toda tranquilidad. ¿Por qué volver hacia mí de tan conmovedora manera vuestra tierna mirada? » Pobre joven! (*Se seca los ojos*) ¿Por quéesa encantadora sonrisa que encanta? ¡Ah! si un día mi llama fuese descubierta por vuestro!... El resto está borroso y no se le puede leer... Pero ¿necesito saber más? ¿Puede hacer saber sus sentimientos con más claridad? ¡Feliz curiosidad! Mas escondamos la carta, que alguien viene... Luego...

(*Se dirige á la mesita. Entra Lisandro con dos mozos.*)

Doña Eugenia, *á parte.* — ¡Cielos, vienen!

Lisandro. — Señora, su peluquero.

Doña Eugenia. — ¿Cómo tan temprano? Dígale que vuelva á la una.

Lisandro. — Voy en seguida. Pero si me lo permite

voy á llevar antes este mueble á la habitación de Don Alberto.

Doña Eugenia. — Cuando yo le ordeno algo, no tiene Vd nada que responderme.

Lisandro, *á parte.* — ¡Maldita vieja! (*Alto.*) Bueno cerraré el mueble y me iré en seguida.

(*Ciérrale y se lleva la llave.*)

Doña Eugenia. — ¡Pero que prisas!

Lisandro. — Así le ordena mi amo. ¡Eh, mozo! Hagan lo que les he dicho.

(*Los dos hombres se adelantan y se llevan la mesita. Lisandro se va.*)

Doña Eugenia. — ¡Bueno! ¡Pues ya no veo modo de colocar la carta en el escritorio! Pero ¿qué importa? Estoy segura de que se alegrará de la curiosidad que he tenido.

(*Acto I, entero.*)

JUAN GIRAUD

El Conde Juan Giraud, contemporáneo de Nota, era de origen francés. Cultivó con éxito la comedia, y el Preceptor apurado *ofrece las aventuras de un buen preceptor á quien su discípulos, un buen mozalbete, pone en grandes apuros introduciendo en su casa á su querida y al niño que con ella ha tenido. El preceptor se ve obligado á proteger los amores de su discípulo, y todo esto da lugar al más ameno enredo. El joven termina casándose con su amante.*

EL PRECEPTOR APURADO

Acto I. — Escena IV.

Enrique. — Estoy desesperado, no tengo salvación. Con la austeridad de mi padre... mientras él supone que yo nunca salgo de mi casa, me veo forzado á confesarle que me he casado. ¡Dios mío! Sola esta idea me hiela la sangre en las venas. Verdad que somos del mismo rango

y que las cualidades de mi mujer son adorables... que no puedo más... Pero, el carácter de mi padre, sus ideas. Sólo el pensar en mi situación me hace temblar. Mientras se ha podido guardar el secreto las más risueñas esperanzas me han halagado, pero ahora que infaliblemente todo quedará descubierto; ahora que mi Gilda no puede contar sinoconmigo... y que... ¡Oh! ¡Qué suplicio, qué angustia!

(*Cae en la más profunda tristeza.*)

ESCENA V.

DON GREGORIO, *aparte.* — Aquí está en su habitula postura. ¡Pobre joven; me causa pena !(*Le llama*).

ENRIQUE. — ¡Don Gregorio!

DON GREGORIO. — ¿Vamos á pasear un poco?

ENRIQUE. — ¡Dispensadme por hoy!

DON GREGORIO. — Como quiera usted; pero con tal de que esté menos abatido.

ENRIQUE, *lloroso.* — ¡No temáis nada!

DON GREGORIO. — ¿Qué es esto? Un torrente de lágrimas le cae de los ojos. Mi querido niño¿ por qué se esconde usted? De seguro que tiene alguna pena que le altera la salud. Mi bueno y querido Enrique, ven á los brazos de tu Gregorio; no te sonrojes y revélale el secreto que te hace desgraciado. Sabes que mi corazón te está siempre abierto. En este momento no soy tu preceptor, sino tu amigo querido. Te guardaré el secreto; te prometo mi ayuda, como el más afectuoso padre (*Le besa. Aparte*). Si estas palabras no le enternecen no se enternecerá nunca.

ENRIQUE. — Mi querido Gregorio, le juro...

DON GREGORIO, *aparte.* — Ya cede (*alto*). Sí, mi querido Enrique...

ENRIQUE. — ¡Ah! ¡En qué estado me veo!

DON GREGORIO. — Le compadezco, pues ha adelgazado Vd, ha empalidecido.

ENRIQUE. — No como... sufro... paso noches agitadas, mi sueño... ¡Ah! Necesito de su piedad... pero, mi querido Gregorio, Vd no puede remediar mi mal.

DON GREGORIO. — ¡Si no hay mal sin remedio! Venga,

venga, dígame, confiésemelo todo. Don Gregorio cerrará su boca y sus palabras hallarán sepultura en las orejas de él. Usted recobrará la salud; dígame: ¿qué mal le aflige?

ENRIQUE. — ¿Mi mal? Me falta valor. ¡Cielos! Mis penas... ¿en dónde estoy? (*Exclamación*)... ¡Ah! ¡mujeres, mujeres!

DON GREGORIO, *dándose una palmada en la frente.* — ¡Mujeres! ¿cómo? ¡Tú, pobre niño! ¿Es posible? ¡Sin haber salido nunca de casa! ¿Está Vd enamorado? ¿Qué le ocurre?

ENRIQUE. — Mi querido Don Gregorio, cállese, por el cielo... Ya Vd. piensa... ¡Una mujer me reduce á este estado...

DON GREGORIO. — ¡Bribona! Esto me pone fuera de mí... Hijo mío, explícate libremente.

ENRIQUE. — Me faltan palabras... Espere un momento... Mi padre ¿dónde esta?

DON GREGORIO. — Ha salido, no tema nada, pues ni come en casa.

ENRIQUE. — ¿De veras?

DON GREGORIO. — Sí, es cierto.

ENRIQUE. — Entonces... (*aparte, preguntándose si puede arriesgarse á mostrarle su mujer*). Este es el momento (*alto*) ¿Jura Vd ayudarme?

DON GREGORIO. — Sí, de todo corazón.

ENRIQUE. — Bueno. Voy... (*indeciso, inquieto, sin saber á qué resolverse*) ¡Dadme fuerzas, cielos! ¡Valor! (*alto*) Se lo enseñaré todo...

DON GREGORIO. — Di, hijo mío.

ENRIQUE. — Cierre está puerta para que Pipetto y Leonardo no puedan venir... El criado está en la antecámara, envíele á alguna parte.

DON GREGORIO. — Sí, todo lo que Vd quiera. Cerremos aquí (*cierra*). Enviaré al criado á algún recado, ¡valor, valor!

ENRIQUE. — Bien ya lo verá Vd todo, todo... (*aparte*) ¡Dadme valor, cielos!

(*Entra en su departamento*).

DON GREGORIO. — ¡Pobre niño! Pierde la cabeza... (*llamando*)... ¡Simón!... ¡Después de tanta severidad!

ya lo decía : todo es inútil (*llamando*). ¡Simón ! ¡Y de qué modo ! ¡Alguien ha debido ayudarle !... ¡Simon !...

ESCENA IV

SIMÓN. — Qué desa Vd?

DON GREGORIO. — Que me busque mis cartas en el correo.

SIMÓN. — He ido y no había.

DON GREGORIO, *aparte.* — Diantre. (*Alto.*) Entonces vaya á ver si el librero me ha encuadernado los libros.

SIMÓN. — Sí señor, están en su cuarto.

DON GREGORIO, *aparte.* — ¡Caramba! (*Alto.*) Bueno, puesto que no tiene nada que hacer, vaya á buscar á mi barbero.

SIMÓN. — Muy bien.

DON GREGORIO. — Creí que iba á decirme que ya me había afeitado.

SIMÓN. — Es que los barberos han cerrado hoy, porque es fiesta.

DON GREGORIO, *aparte.* — ¡Que el diable te lleve ! (*Alto.*) Está bien, venga conmigo que he de darle varias cartas para llevar al correo.

SIMÓN. — A sus órdenes.

DON EUGENIO, *aparte.* — ¡ Alabado seaDios ! temí que me dijera que el buzón estaba cerrado. ¡Pobre niño ! cuando pienso en esto, me dan ganas de llorar.

(*Se van.*)

ESCENA VII

ENRIQUE. — ¡Justo cielo, favoréceme ! ¡Que nadie la vea ! Desgraciada : apenas desde la ventana le hice señas de venir y me ha parecido que la animaba una osadía extraordinaria. (*Oyendo pasos en el piso.*) ¡Es ella ! Ya ha llegado. (*Temblando.*) Pero el criado está aún ahí.

GILDA, (*andando de puntillas.*) — Está bien, Enrique.

ENRIQUE. — ¿No has hallado á nadie?

GILDA. — No.

ENRIQUE. — Respiro.

GILDA. — ¡Qué hay! ¿Qué quieres? ¿Estamos seguros?

ENRIQUE. — Valor, mi querida Gilda. De ti depende todo.

GILDA. — Haré lo que quieras.

ENRIQUE. — Escucha. Estaba desesperado hace unos instantes, cuando vino mi preceptor y de buenas maneras logró arrancarme la verdad acerca de mi desgraciada situación. Díjele parte de la verdad, pero no osé decirle que estábamos casados. Sabes que para ciertas cosa me falta valor. Entonces me inspiró el cielo la idea de hacerte venir para que tú, que tantas energías tienes, le respondas á Don Gregorio cuando sepa lo que ocurre.

GILDA. — Haré lo que pueda. Ya sabes que cuando me veo en apuro, respondo con algun párrafo de las novelas que he leído, pero te prevengo que tu preceptor tiene para mí mala cara.

ENRIQUE. — Te engañas, no tiene mal corazón.

GILDA. — Haré lo que mandes.

ENRIQUE. — ¡Qué buena eres y cuánto te quiero! Tu carácter será mi mejor justificación.

GILDA. — ¿Y cuándo veré al tal Don Gregorio?

ENRIQUE. — Aquí está.

ESCENA VIII

DON GREGORIO, *aparte sorprendido al ver una mujer.* — ¡Gran Dios! ¿Qué veo?

ENRIQUE. — Esta es, Don Gregorio.

DON GREGORIO. — ¿Es posible? ¿Vd?...

GILDA. — Señor...

DON GREGORIO. — Siempre sorprendido. — Si no me equivoco, Vd es la joven que vive enfrente.

GILDA. — Precisamente.

DON GREGORIO. — ¿Hija del coronel?...

GILDA. — Taillemain.

DON GREGORIO. — ¿Que murió en la última guerra?

GILDA. — Desgraciadamente.

DON GREGORIO. — Y es Vd quien ha reducido á este estado...

GILDA. — Sí, no lo niego, á mi Enrique.

DON GREGORIO. — ¿Qué dice Vd? ¿Cómo?... ¡Avergüéncese!

ENRIQUE. — Bueno, Don Gregorio, no comencemos por reproches.

DON GREGORIO. — Pero ¿cómo?... (*Aparte.*) Pierdo la cabeza. (*Alto con la mayor indignación, muy inquieto.*) ¿Cómo hicieron Vds para verse?

GILDA. — Díselo.

ENRIQUE. — No, tú; dilo tú. ¿Has perdido el valor?

DON GREGORIO, *aparte*. — Me vuelvo loco. (*Alto.*) Pues vamos, digan...

GILDA. — Sepa Vd que, como mi pobre padre estaba ausente, mi madre me tenía muy sujeta, y Enrique también lo estaba.

DON GREGORIO. — En fin sujetos los dos...

GILDA. — Sí, pero no podrá Vd saber el tiempo que tardamos en poder hablarnos...

ENRIQUE. — Mucho tiempo.

DON GREGORIO, *aparte*. — Yo me vuelvo loco...

GILDA. — Al fin, Enrique logró una noche escaparse de su casa y venir á la mía. Subió corriendo la escalera: con tres agujas de calcetas retorcidas forcé las cerraduras yo de la puerta de casa y, temblando los dos, le hice entrar.

DON GREGORIO. — ¡Dios! ¿qué oigo? ¡Yo pierdo el juicio!

GILDA. — Apenas había él pasado la puerta cuando apareció mi madre, quien al vernos dió un grito y fué á lanzarse sobre mí; mas se detuvo y se fué contra él, indecisa de sobre quién había de descargar su cólera, y entre la indignación, la sorpresa y la incertidumbre, le dió un síncope y cayó desvanecida.

DON GREGORIO. — Bueno.

GILDA. — Gritando de espanto, desolada, me colgué de su cuello y Enrique se echó llorando á sus pies; la vieja criada acudió en clamores y al fin mi madre volvió en sí. Sólo había un medio de remediar la situación evitando mi deshonra: Enrique lo propuso, yo lo acepté y mi madre lo bendijo.

14

DON GREGORIO. — ¿Cuál?

GILDA. — Nos dimos la mano, y al día siguiente, en secreto, el lazo que nos unía fué autentificado y consagrado.

DON GREGORIO, *con explosión*. — ¿Cómo? ¿Vds se han casado? ¡En verdad, sin el consentimiento de su padre! Esa era la enfermedad. ¡Y yo que creía que no era sino penas de amor!... (*Desesperado.*) Bien, su padre hará lo que le parezca; le matará y yo le abandono.

ENRIQUE. — Mi querido Don Gregorio, es cosa hecha.

GILDA. — ¡Y tan hecha! ya no hay remedio.

DON GREGORIO. — No, no quiero saber nada. ¡Desgraciado! ¿Engañarme así? (*Colérico.*) ¿Pero cómo pudiste salir, cómo?

ENRIQUE. — Sebastián, el criado que murió hace dos meses, me dió una llave falsa.

DON GREGORIO, *colérico*. — ¡Perverso! (*A Gilda*) ¿Y cómo hiciste tú para inspirarle amor?

GILDA. — ¡Como las demás!

DON GREGORIO. — ¡Pérfida, pérfida! (*Agitado.*) Y vuestra unión¿ es realmente legítima?

ENRIQUE. — Fué celebrada ante notario.

GILDA. — Y ante testigos.

ENRIQUE. — Y legalizada.

GILDA. — Con todas las formalidades.

DON GREGORIO, *agitado*. — No sé donde estoy... El marqués morirá de dolor. No hay remedio para esto, no puedo ayudarles. Anden, salgan. (*Cada vez más agitado.*) ¿Y cuánto tiempo hace que estáis casados?

GILDA. — Un año.

DON GREGORIO. — Y en el espacio de un año...

GILDA. — Y en este año...

ENRIQUE. — Hemos tenido un hijo.

DON GREGORIO. — ¡Un niño!

ENRIQUE. — Uno sólo, mi querido Don Gregorio.

DON GREGORIO. — Yo me voy, idos también vosotros, ó quedaros, como os plazca. Yo os abandono á la ira de vuestro padre.

(*Se dispone á salir.*)

GILDA. — ¿Cómo?

ENRIQUE, *reteniéndole por los faldones.* — ¡Por el cielo!

DON GREGORIO, *como antes.* — ¡No, nada de piedad!

GILDA. — Bueno, deja á este hombre de corazón de tirano. Ya te dije que no me inspiraba confianza.

DON GREGORIO. — ¿Tirano yo?

GILDA. — Lo es Vd, y en ello se complace. Un lazo sagrado une nuestros corazones, un lazo de honor, el lazo de la ley y mil y mil más: el del amor, el de los juramentos, todos confundidos y mezclados. Nuestros corazones no pueden ser separados sino muriendo uno de los dos ó rasgando los dos. Para vuestra satisfacción tendréis cuanta sangre queréis; pero que sea de la mía, y os suplico que evitéis á mi pobre Enrique los rigores de la severidad paterna. Si yo soy culpable de la desgracia de esta familia, castigadme á mí; pero que él sea perdonado. Si así es, yo seré feliz, abandonada y errante, guardando en mi seno el fruto de mis desgraciados amores.

DON GREGORIO, *ya enternecido durante este discurso.* — Se me parte el corazón.

ENRIQUE, *bajo.* — Muy bien, Gilda, muy bien.

GILDA, *llorando.* — Adiós, Enrique mío... Perdóname.

DON GREGORIO. — No, deténgase. (*Aparte*) ¿Qué hacer? (*secándose*) ¡Pobres muchachos! Quedarán desesperados. El mal está hecho... se han casado... ¡Por Dios, que su condición social es casi la misma!

GIACINTO GALLINA (1825-1897)

Es el continuador veneciano de Goldoni, y probó que la jerga de las lenguas tiene intensa vida y encanto.

Nació y murió en Venecia, y comenzó de violoncelista en un teatro. Luego se hizo dramaturgo y cultivó todos los géneros: dramas, tragedias; pero en el que sobresalió fué en el de la comedia de costumbres, del cual fué el único cultivador notable del siglo XIX. Aunque superiores á Nota y Giraud, los autores cómicos de otros dialectos italianos no han sabido, cual Gallina, elevarse hasta la comedia de carácter.

UNA FAMILIA DESGRACIADA

Esta es su obra maestra : se trata de la familia de un maestro de escuela, la vanidad de cuya mujer se esfuerza en sostener un lujo exagerado. Marieta, tipo absolutamente nuevo en el teatro, y en él introducido por Gallina, es abandonada por su novio, y disimula su dolor entregándose á restablecer en el hogar la paz y el amor que las preocupaciones del dinero han alejado.

EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

LOS efectos de la unidad italiana se hacen sentir de una manera bienhechora sobre la literatura y la escena. Cierto que aun falta un teatro central en el cual la actual producción pueda compararse á la del pasado; pero algunos artistas de genio, como Eleonora Duse, Ermete Novelli, Grasso, etc., corresponden maravillosamente á los esfuerzos de los dramaturgos de hoy.

La mayor parte de los dramaturgos italianos contemporáneos son realistas ó naturalistas, y el teatro filosófico cuenta con pocos representantes. Pero el de ideas, que va de las obras de Bracco á las de D'Annunzio, cuenta con gran número de protagonistas notables, que no tardarán en poner á gran altura el nombre del teatro italiano.

GIUSEPPE GIACOSA (1)

Nació en Colleretto Parella (Piamonte), en 1847. *Aun ejercía la profesión de abogado, cuando su* Partida de ajedrez *obtuvo un éxito que no esperaba, y que es comparable al de* Pasante, *de Coppée. Entonces se consagró del todo á la escena, y en* El Triunfo del Amor *y* Tristes Amores *se le siente influído por el naturalismo. Esta última obra fué silbada en Roma; pero el gran triumfo de* Como las hojas *debía indemnizarle.*

UNA PARTIDA DE AJEDREZ

La acción en el siglo XIV, en un castillo del valle de Aosta. El Conde Renato de Challent promete su hija Paula al pobre

(1) BIBLIOGRAFÍA. — *Una partida de ajedrez, leyenda dramática en un acto, de Giuseppe Giacosa, trad. en verso por Emile d'Audiffet,* París, 1886.

paje Fernando, si éste le gana al ajedrez, pero si no recibirá la muerte. La condición es aceptada. Juegan, y Fernando, turbado por el amor que súbitamente siente, perdería si ella no le hiciera ganar. Véase el fin de la obra, cuyo último verso es ya popular en toda Italia.

PAULA, *viendo que Fernando titubea, le toma dulcemente la mano y le hace jugar*

Padre, es demasiado tarde, y vuestro honor me fuerza á darle la mano.

EL CONDE

¿Cómo?

PAULA, *mostrando el tablero.*

¡Mate!

OLIVIERO

¡Oh prodigio! A Fernando le ha ayudado el demonio, ó el amor.

PAULA

Tomando esposo, cumplo vuestra voluntad.

EL CONDE, *descontento*

¡Un extraño pudo vencer á mi hija!

PAULA, *besando á su padre y alargando la mano á Fernando*

¿Extraño? No, el que vence es de nuestra familia.

EL CONDE, *desarmado, á Fernando.*

Puesto que Dios no te dió un nombre ¿Hallas el mio bastante noble y bueno?

FERNANDO, *inclinándose.*

Señor...

EL CONDE

Te sé valiente y leal, y alegre doy gracias al cielo por el hijo que me da.

Fernando se pone de rodillas ante el conde, quien le coloca ambas manos en la cabeza. Se levanta y contempla á Paula sin decir nada.

PAULA

¿Inmóvil y mudo? ¿Qué tienes, paje hermoso?

FERNANDO

Miro tus ojos. ¡Tus ojos que son tan dulces!...

GIROLAMO ROVETTA

Nació en Dresde, en 1850, y acaba de morir. Es unos de los más reputados autores italianos. Sus teorías literarias son naturalistas. No trata de exponer ideas; se ha visto cuáles son sus obras, entre las que se reputa las Deshonradas *como la mejor.*

LOS DESHONRADOS

En ella nos muestra Rovetta cómo se deshonra una familia por la necesidad de dinero, y cómo nada que dé dinero parece mal, y cómo todas las vergüenzas son conocidas á la vez que los apuros de dinero. He aquí una escena en que Carlos Moretti, cajero que ha de deshonrarse, habla sin indulgencia á su mujer que intercede ante él por Fornaris, que ha cometido una gran falta.

ELISA. — ¡Carlos! Ten piedad, ten corazón.

CARLOS. — Hay tantas personas decente que sufren... para esas guardo mi piedad. ¡ Fornaris es un ladrón ! ¡Robar la caja confiada á nuestro honor !

ELISA. — Es un primer error...

CARLOS. — ¡Un error! ¿Si un amigo le confia una suma para pagar una letra y Fornaris dispone de ese dinero en provecho suyo, á eso llamas error. ¿Sólo error? Me adelanto á tu repuesta : la necesidad. Pero, eso, querida, no es excusa : los que roban dinero ú objeto, es por necesidad. No, yo antes que abusar de un depósito que se me hiciera, me cortaria la mano.

CAMILLO Y GIANNINO ANTONA-TRAVERSI

Camillo Antona Traversi, de ilustre familia, ha escrito un drama notable, Los Rozeno, *el cual no alcanza á sus otras obras* : Tordi é Fringuelli, la Nuova Famiglia etc. Con Los Rozeno *nos llera á la intimidad corrupta de una familia romana. Madre é hija viven de la galanteria. La hija de Clarisa Rozeno, Lidia, tiene diez y ocho años y la venden á un anciano, príncipe romano. Ella ama á un estudiante, Enrico Carlini, por lo que sólo con todo dolor de su alma se casa con el príncipe. Pronto embarazada del estudiante, quiere romper con el príncipe, mas toda la familia se opone, pues su preñez es el colmo de su felicidad, y Clarisa va á anunciar la feliz nueva al anciano. Pero Lidia se fuga y va en busca del estudiante, que para evitar enojos y responsabilidades, huye á Venecia, donde ella le encuentra. Mas Carlini es un vil, y después de una discusión á propósito del niño, en la que él se muestra bajo y vil, ella le desprecia y se arroja al canal.*

Giannino Antona-Traversi, hermano menor del anterior, ha ejercido varias profesiones, como apicultor y prestidigitador. Ha escrito muchas obras, como la siguiente : Mañana, Por vanidad, El Brazalete, La Escuela del marido, El Asalto del Olimpo, La Amiga, La única disculpa, La Esposa Honrada, La Madre, Los más felices días.

LOS ROZENO

Véase un fragmento de la hermosa escena de los Rozeno *en la que Lidia rompe con su madre, que le aconseja que diga al viejo príncipe que el hijo es suyo.*

LIDIA. — No impondré al príncipe obligaciones que no tiene.

CLARISA. — Entonces¿ tu hijo no será de nadie?

LIDIA. — ¿De nadie? Bueno como yo.

CLARISA. — ¡Que hablas á tu madre!

Las dos mujeres se miran. Se animan, pero sus dos sentidos morales las separan. Lidia le grita.

LIDIA. — ¡Cierto es! Mas, ¿mi padre dónde esta? ¡ Dios mio! No, no me hagas hablar. Eres mi madre, pues, sea lo que sea lo que de tí y de mi hiciste, no debo insultarte. ¿Sabías lo que hacías? ¿Lo sabía yo? No, no te juzgo : pero ahora ya sé. Tú puedes ignorar quién fué tu padre y quién fué el mío, mas yo no ignoro quién es el de mi hijo, y aunque deba pagarlo con la miseria, el hospital y la muerte, no quiero que sea un « Rozeno ». ¡Lo he jurado! ¡Os prohibo que os ocupéis de él!... Y te prohibo que trates de darle el padre que le plazca. Te prohibo que robes en su nombre, dinero para tí, para mí, para vosotros todos.

GIOVANNI VERGA

Nació en Catania (Sicilia) en 1840, y es uno de los directores del movimiento naturalista italiano. Su obra Cavalleria Rusticana *es célebre en el mundo, y la música de Mascagni la ha hecho popular. También ha dado al teatro* La Portería, La caza del lobo, *y la* Loba. *Obras tumultuosas, pero de rudimentaria psicología.*

CAVALLERIA RUSTICANA

Una vez acabado su servicio militar, Turiddu vuelve á su lugar, cerca de Catania. Su novia Lola es coqueta y pérfida, y la halla casada con un propietario, el compadre Afio. Por distraerse, Turiddu seduce á una huérfana, Santuzza, de quien Lola se pone celosa.

Entonces toma á Turiddu como amante. Es la Pascua y el marido de Lola está ausente y él pasa la noche con ella, que al día siguiente ha de celebrar la fiesta religiosa. Desesperada Santuzza, busca á Turiddu y pregunta por él á su madre, que le dice que no está en casa.

NUNZIA. — No está... y además yo no quiero mezclarme en vuestras intrigas.

SANTUZZA. — ¡Ah, no Nunzia! ¿No ves la cara que tengo? Haz como Jesús á la Magdalena. ¿Dónde está Turiddu? ¡Por caridad!

NUNZIA. — Ha ido á Francoforte á comprar vino.

SANTUZZA. — No, ayer noche estaba aquí... á las dos les vieron.

NUNZIA. — ¿Qué dices? Anoche no ha venido á dormir á casa... ¡Entra!

SANTUZZA. — No, no, Nunzia; yo no puedo entrar en tu casa.

Santuzza llora; en esto llega el marido de Lola, que ha visto á Turiddu por los alrededores de su casa. Santuzza dice á Nunzia que él ha dormido con Lola, pero ella no lo cree.

SANTUZZA, — No, no me engaño; vi al compadre Afio: era él. Lola se ponia á la ventana cada vez que él pasaba y me le roba con los ojos ¡ esa condenada! A mí, cuando le oía cantar, se me escapaba el corazón del pecho... Cómo podía resistir cuando me decía : « Abre Santuzza; si me amas abre » ¿Cómo podía? Ella lo supo, esa mala mujer, y se puso celosa, y quiso quitármelo... El me lo niega por compasión... pero con verdadero amor, ya no me ama. ¡Así estoy ahora!... ¡Cuando lo sepan mis hermanos me matarán!... Si Turiddu no amase á la otra moriría contenta!... Oh que día comienza para mí.

Turiddu llega ya á misa y Santuzza le detiene y le habla tristemente. Llega Lola y Santuzza le grita su desprecio, porque va á la Iglesia sin conciencia pura, lo que irrita á Lola. El no sabe qué decir, y luego reprocha á Santuzza el querer hacerle reñir con Lola. La deja y ella le maldice.

Santuzza pone al corriente de lo que ocurre al compadre Afio, y éste, al salir de misa, provoca en la taberna á Turiddu, se desafían y Turiddu muere.

GIOVANNI BOVIO

Sus obras son más bien diálogos filosóficos, pues se ocupó principalmente de la filosofía y política. En ellas sigue como Modelo á Renán. Ha escrito Cristo en la fiesta de Purimo, San Pablo, Leviathan, *etc. Se le ha llamado el psicólogo del genio, pues todas sus obras son la exaltación de las grandes inteligencias humanas.*

CRISTO EN LA FIESTA DE PURIMO

Este es el fin, un pasaje en que Judas y María de Magdalena hablan del Cristo.

MAGDALANA. — ¡Lloras, Judas!

JUDAS. — El no es el Mesías que esperábamos.

MAGDALENA. — ...Ante él eres la posteridad incrédula, que simula la adoración. ¡Él viene á nosotros! Ignoro si es un Dios, y si un Dios puede descender hasta una mujer caída. Pero cuando haya puesto el pie en esa cruz de que su dedo hace la señal, yo, la mujer caída de Magdala, que por la sangre hum na soy menos que el ladrón Barrabás; yo, la última, me levantaré igual á los primeros, á la sombra del hijo de Dios. (*Entra el centurión.*)

EL CENTURIÓN. — Es él... El Sanhedrín te busca y quiere despedirse de tí.

JUDAS. — Esta es la gran voz que cerca de la isla Egea gritó á Tamo : « El gran Pan ha muerto ».

MARÍA, *con resolución.* — ¡Caiga también este Dios, como los ya sepultados, venidos de Egipto ó Asiria! ¡El hijo del hombre, al alba del tercer día, resucitará de lo profundo y tomará el camino cuyo fin no alcanzó ningún profeta!...

GABRIEL D'ANNUNZIO

Nació en Pascara, en los Abruzos, en 1863. *Ha dado al teatro dramas suntuosos. Algunos han sido representados en París, y la* Ciudad muerta *fué escrita en francés antes que en italiano. Sus otras obras son* : El sueño de una mañana de primavera, el Sueño de un crepúsculo de otoño, La Gioconda, la Gloria, Francesca de Rímini, la Hija de Jorio, la Nave, Fedra, etc. La Hija de Jorio *es una pastoral y* la Nave *un drama social. Las demás obras, antiguas ó modernas, muy hermosas y de alto estilo, tienen toda la energía y el sabor de las grandes obras del Renacimiento italiano.*

FIN

INDICE DE MATERIAS

TROZOS ESCOGIDOS

SIGLO XVI

SIGLO XVII

SIGLO XVIII

SIGLO XIX

ÍNDICE DE GRABADOS

Imp. Pierre LANDAIS, 16, Passage des Petites-Ecuries